ARTA PLASTICĂ

ANUL 4 Nr. 3

CUPRINSUL

Expoziţia de Artă Romînească în URSS: MIRCEA POPESCU, CORNELIU BABA, K. IUON, I. ŢÎRLIN, E. KIBRIK, B. IOGANSON, V. BRODSKI, N. TOMSKI, S. GHERASIMOV, P. SOKOLOV-SKALEA, M. KUZMINA, I. KOLPINSKI . . . 3

★

Nicolae Grigorescu în epoca războiului pentru neatîrnare: Acad. Prof. G. OPRESCU 12

★

Două expoziţii comemorative: Ştefan cel Mare şi Expoziţia 1907: PETRU COMARNESCU 21

★

Amintiri despre Brâncuşi: MILITZA PETRAŞCU 27

★

Concursul tinerilor artişti în cinstea Festivalului: EUGEN POPA 28

★

Teatralizarea decorului: LIVIU CIULEI, JULES PERAHIM 31

PRIN SĂLILE DE EXPOZIŢIE

Magdalena Rădulescu: PETRU COMARNESCU; Dumitru Demu: I. JIANU; Nicolae Gîrbaciu: H. BLAZIAN; Gustav Kollar, Eugen Ciuca: MIRCEA DEAC; Corina Beiu-Angheluţă, Mircea Olarian: N. ARGINTESCU-AMZA; Stelian Panţu, Marcel Olinescu, Maria Constantin: GH. POENARU 35

CRONICA

La aniversarea lui Ion Jalea: MARIN MIHALACHE; Doctorul Dona, medicul artiştilor: RADU. D. ROSETTI; Zece ani de la deschiderea Muzeului K. H. Zambaccian ION JALEA, I. JIANU, H. CATARGI 44

★

Probleme ale sculpturii: ION VLASIU 45

DISCUŢII

Pentru o artă realistă convingătoare: AUREL CIUPE; Autenticitate şi temă: V. KAZAR 49

★

Despre gama cromatică: ION FRUNZETTI 51

DIN ACTIVITATFA U.A.P. 51

PAGINI DE ANTOLOGIE

Din opera critică a lui Francisc Şirato: RADU BOGDAN 55

CALEIDOSCOP 58

RECENZII

G. Oprescu şi R. Niculescu «Anii de ucenicie»: H. BLAZIAN; K. H. Zambaccian «Însemnările unui amator de artă»; Ionel Jianu «Iser»: VALERIU RÎPEANU . . 61

ECOURI DIN STRĂINĂTATE 64

Policromia de pe copertă: GH. PETRAŞCU, Interior — ulei

Colegiul redacţional: CORNELIU BABA maestru emerit, RADU BOGDAN, PETRU COMARNESCU, MAC CONSTANTINESCU artist emerit, CAMILIAN DEMETRESCU, ION JALEA artist al poporului, IONEL JIANU, MARIN MIHALACHE, JULES PERAHIM artist emerit — redactor-şef, MIRCEA POPESCU, ANDREI SZOBOTKA

ARTA PLASTICĂ

REVISTA EDITATĂ DE MINISTERUL INVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI

3 — 1957

ROADELE ELIBERĂRII

Un profund sentiment de dragoste faţă de oameni şi natură, o înflăcărată pasiune de a adînci simţămintele poporului şi comorile nesecatei lui creaţii, de a descoperi însuşirile lui sufleteşti şi ascunsele procedee artistice, înţelegîndu-i lupta şi ţelurile — aceasta a fost trăsătura de căpetenie a artei noastre culte, izvorul dătător de forţă şi avînt pentru artiştii noştri moderni, care într-un timp aşa de scurt, dar ajutaţi de bogatele îndemnuri şi realizări ale trecutului, au izbutit să creeze o artă de nivel mondial.

Dragostea de om, legarea de viaţă, comuniunea cu natura străbat întreaga noastră creaţie artistică. Cîntecele, ţesăturile, plămădirile din lut ars, cioplitur ile în lemn, împodobirea pereţilor albi cu culori vii şi armonioase aminteau, într-o formă sau alta, simţămintele poporului trezite de strălucirea arborilor şi a florilor, de rostogolirea zgomotoasă a apelor, de liniile sinuoase ale dealurilor şi munţilor, de profilul cutezător al pădurilor, de seninul cerului, de unduirea holdelor sub soarele verii şi sclipirea pajiştelor întinse ca nişte covoare. In cîntecele şi viziunile lui plastice, s-au ivit şi zvonul vieţii din preajmă, dragostea pentru cei cu care artistul din popor convieţuia şi muncea, împreună cu care suferea şi lupta, precum şi uneltele de muncă, animalele care îi ajutau la lucru sau îndestulau traiul. Plăsmuită uneori cu stîngăcie şi naivitate, dar mai totdeauna cu un sigur simţămînt pentru coloritul viu şi armonios, pentru decorativitatea sugerată de înseşi formele şi alcătuirea naturii, creaţia populară străluceşte printr-o vie, cumpănită şi nobilă unicitate.

Această participare la viaţă s-a manifestat în operele înaintaşilor noştri nu în mod ostentativ, declamatoriu, demonstrativ, ci, ca orice sentiment mai adînc şi orice viziune îndelung trăită, ea a luat o cale mai tainică, mai intimă, mai discretă vădindu-se cu sinceritate şi forţă în expresia artistică. Deşi niciunul dintre marii noştri artişti — Andreescu, Grigorescu, Luchian, Tonitza, Petraşcu sau Brâncuşi şi Paciurea — nu s-au declarat descoperitori şi deţinători ai specificului naţional şi nu au făcut paradă de «romînism», operele lor sînt profund naţionale. Şi sînt astfel pentru că ei au participat cu cele mai adînci şi mai alese simţăminte la viaţa patriei, s-au identificat cu sentimentele, obiceiurile şi viziunile artistice ale poporului, i-au înţeles suferinţele, luptele şi aspiraţiile, au trăit frumuseţile peisajului propriu ţării noastre şi rostul omului în ademenitoarea natură. Mereu, imaginaţia lor artistică a fost fecundată de coloritul şi liniile, reliefurile şi orînduirea decorativă a oamenilor şi naturii de la noi.

Calea cromaticii picturii romîneşti şi a formelor umane sau decorative ale sculpturii romîneşti, calea formării imaginilor artistice şi a expunerii ideilor este aceea a dragostei pentru viaţa din preajmă, a participării la obiceiurile poporului şi la mişcarea în genere a vieţii concrete, plină de culoare şi ritm. Pe căile sinuoase ale artei, prin mijloacele atît de complexe şi variate ale ei, artiştii noştri de seamă arată, direct sau indirect, participarea lor la tot ce este viaţă profundă în colectivitate. Bucuria maternităţii, cîntecele de leagăn, veselia nunţii, bocetele îngropării, necazurile sărăciei, revolta împotriva împilării, jalea şi dorul (dar cu obiective mult mai concrete decît au socotit, odinioară, unii dintre cei care au bătut monetă din aceste simţăminte), comuniunea cu natura, mereu în prefacere şi mai ales cu viaţa semenilor, fie însorită de micile şi marile bucurii, fie înnourată de nedreptatea şi cruzimea asupritorilor şi-au făcut loc, mai manifest sau mai puţin manifest, în concepţiile şi viziunile artistice ale maeştrilor noştri.

Numai grija şi atenţia îndreptate asupra omului patriei noastre, asupra obiceiurilor şi mediului său specific, asupra acestui om minunat, harnic şi înţelept, plin de simţăminte vrednice, răbdător şi modest, dar crunt la mînie, darnic şi primitor, adînc interiorizat şi pătruns de duioşie şi lirism, dar şi de dreaptă judecată au putut să dea naştere unei arte cu adevărat reprezentative pentru firea, însuşirile şi ţelurile oamenilor de la noi.

Şi tocmai aceasta se cheamă specific naţional sau exprimarea unui patriotism adînc şi semnificativ: să exprimi în marea unitate omenească trăsăturile particulare ale vieţii şi naturii unui popor, caracteristicile mediului său spiritual şi fizic, viziunea şi înţelegerea lui despre lume. Patriotismul artiştilor noştri a ştiut să sesizeze, adesea, şi să redea varietatea proprie nouă în marea unitate umanistă, fireşte în condiţiile istorice şi în limitele vremurilor respective.

Patriotismul artiştilor noştri reprezentativi s-a vădit astfel sub numeroasele şi subtilele forme ale creaţiei artistice şi, de fapt, el este cheia autenticităţii şi reuşitei artei noastre. Dacă în trecut şi mai ales în perioada dintre cele două războaie mondiale, burghezia a căutat să mistifice acest nobil şi fecund sentiment al patriotismului, transformîndu-l într-o platformă meschin politicianistă, ce uneori căpăta aspectele celui mai reacţionar naţionalism şovin, adevăraţii patrioţi şi-au dat seama că patriotismul nu are nimic comun cu împilarea, cu dispreţul faţă de om, cu ieşirea din omenie, cu promovarea misticismului şi a obscurantismului, ca trăsături ale spiritualităţii romîneşti. Adevăratul patriotism nu a avut nici cînd contingenţă cu mistificările patriotarde şi şovine, care în politica artistică şi culturală a burgheziei au dus la falsificarea realităţilor trăite de popor, a idealurilor lui de omenie şi dreptate. In artă, adevăraţii patrioţi au fost aceia care, iubind cu adevărat virtuţile şi însuşirile poporului, au ştiut să le redea în imagini semnificative.

Continuatori ai luptătorilor pentru dreptate din trecut, comuniştii au fost organizatorii luptei împotriva mistificării adevăratelor realităţi omeneşti în artă, împotriva furturilor de bunuri materiale şi spirituale. In anii ilegalităţii, glasul lor de adevăraţi patrioţi s-a ridicat neobosit şi cu hotărîre pentru apărarea tezaurului spiritual al Romîniei, dînd în vileag şi condamnînd cu tărie făţarnica şi filistina politică naţionalistă a lacheilor burgheziei şi moşierimii romîneşti.

Ziua de 23 august 1944 este ziua în care comuniştii intră în istoria ţării, arătînd poporului, prin partidul lor de avangardă, calea de a se elibera de mizerie şi nedreptate, de analfabetism şi obscurantism, de

înjosire și suferință, calea de a-și împlini visul de veacuri, acela de a se bucura liber de roadele muncii sale.

Prin politica sa, partidul a izbutit să atragă pături tot mai largi de intelectuali și oameni ai artei, care, înțelegînd profunda semnificație a programului său, au eliberat arta și cultura de piedicile, falsificările și condițiile neprielnice din trecut, ducînd la o nemaiîntîlnită înflorire creația artistică și culturală. Anii de după eliberare înseamnă și un nou avînt al creației artistice, o adîncire și o îmbogățire a izvoarelor de inspirație ale artiștilor, un necurmat imbold de legare a artistului cu realitatea în deplină transformare, o liberă și conștientă solidarizare cu viața și țelurile constructorilor socialismului.

Patriotismul artiștilor și al oamenilor de cultură cunoaște acum alte condiții și alte posibilități de manifestare, cele mai prielnice din întreaga noastră istorie și, totodată, cele mai făgăduitoare pentru închegarea unei creații larg cuprinzătoare și cu adevărat semnificative. Roadele eliberării se vădesc nu numai în politica și economia țării, în viața socială și științifică, în uriașele prefaceri ce le întîmpini la tot pasul, dar și în artă. Avîntul, încercările mărețe, reușitele artiștilor de diferite vîrste și cu formație atît de deosebită din anii puterii populare sînt roadele eliberării și ale epocalelor evenimente ce au urmat.

Cîtă deosebire între situația artiștilor din trecutul nu prea depărtat și cea de azi. Nu au trecut decît treisprezece ani de la eliberarea țării noastre din ghiarele fascismului și ale obscurantismului și astăzi artiștii ocupă un loc de frunte în marele front cultural, bucurîndu-se de libertatea și răspunderea către care năzuiește orice creator spre a-și putea spune temeinic cuvîntul. Astăzi, artiștii au imboldurile și condițiile prielnice de a-și înfăptui cu adevărat menirea, care este aceea de a trezi prin arta lor sentimentele nobile și constructive ale lumii, de a înfrumuseța viața, de a răspunde nevoii pentru frumos a poporului. Patriotismul își are astăzi o cuprindere mult mai largă decît în trecut, este mai dinamic și mai legat de prefacerile semnificative ale realității. Sub îndrumarea Partidului, arta este însuflețită de acelaș suflu constructiv și înnoitor, care caracterizează și celelalte domenii de activitate. Ținînd seama de specificitatea și complexitatea fenomenului artistic, artiștii contribuie și ei la construirea socialismului, la redarea realității în revoluționare prefaceri; li se cere inițiativă avîntată și curajoasă, spre a îmbogăți mereu formele, stilurile și genurile artei realismului socialist.

Artistul nu trebuie să uite că este cetățean al unei lumi care luptă pentru noi valori, descătușată de exploatare și umilință și care creează mereu bunuri materiale și spirituale menite poporului. Dacă astăzi condițiile de lucru sînt atît de prielnice pentru artiști, totodată și răspunderea lor este mai mare decît oricînd. Intotdeauna, marii creatori au oglindit cu măiestrie ceea ce a caracterizat epoca lor și au vestit adesea prefacerile ce au urmat. Cu atît mai mult, astăzi artistul are menirea de a sluji înaltele țeluri și idealuri ale omenirii progresiste, de a oglindi multilateral, variat, cu adîncă semnificație activitatea transformatoare a oamenilor muncii și cadrul în care trăiesc și construiesc.

Desigur, noile cerinți nu au putut fi lesne împlinite în primii ani de după eliberare. Sub îndrumarea partidului, artiștii plastici au început să-și însușească metoda realismului socialist și și-au dobîndit o mai profundă cunoaștere ideologică, dar, inițial, la unii din ei intențiile depășeau uneori posibilitățile lor artistice în dorința de a oglindi realist scenele de pe șantiere, din fabrici, de pe ogoare. Unii artiști au căzut în naturalism și academism, adică tocmai în ceea ce este contrar (ca și, de cealaltă parte, formalismul) cerințelor realismului socialist, care pune accentul pe ceea ce este viu, înnoitor, reprezentativ și vede lucrurile în prefacere, mișcare, adîncire. Unele din lucrările primilor ani de luptă după eliberare au păcătuit prin lipsa de viață și măiestrie, prin tratări schematice, convenționale, insuficient de articulate. La aceasta au dus, în parte, și intervențiile administrative care au înțeles greșit și au aplicat simplist directivele generale ale partidului.

Totuși, succesele netăgăduite, care se vădesc odată cu expoziția «Flacăra» din 1948 și s-au înmulțit atît de simțitor în ultimii ani, nu ar fi fost cu putință fără inerentele experimente, bîjbîiri și stîngăcii, din partea acelora care tratau o tematică atît de nouă și cuprinzătoare. Dacă s-a putut ajunge în ultimii ani la remarcabilele lucrări ale lui Baba, Ciucurencu, L. Grigorescu, H. Catargy, G. Miklossy, Gh. Ionescu, I. Mirea, Dan Hatmanu, St. Szöny, M. H. Maxy, Eugen Popa, Eugen Gîscă, Camilian Demetrescu, Pavel Codiță, la acelea ale sculptorilor Anghel, Irimescu, Ghèza Vida, Baraschi, Boris Caragea, Demu, Vlad, Vlasiu, la acelea ale graficienilor Perahim, Kazar, Jiquide, Ligia Macovei, Gy Szabo Bella, Gh. Ivancenco, Mariana Petrașcu, Corina Beiu-Angheluță, Eugen Crăciun, Paul Erdós, dacă artiștii din generațiile mai vîrstnice și-au îmbogățit creația cu lucrări inspirate de viața nouă a patriei, în frunte cu Ressu, Iser, Ghiață, Emeric Nagy, Jalea, Medrea, Han, Ladea, iar din rîndurile tinerilor au apărut numeroase talente, care, formate la noua școală și în spiritul realismului socialist au îmbogățit, în ultimii ani, mai toate genurile, dar mai cu seamă compoziția, peisajul și arta monumentală-decorativă, aceasta se datorește îndemnului, sprijinului și înțelegerii arătate de partid și adevăratului patriotism al artiștilor noștri. Să nu uităm că în anii aceștia pictori ca Pallady, Steriadi, Șirato și-au îmbogățit opera, bucurîndu-se de o înaltă prețuire pentru activitatea lor creatoare, ca și toți artiștii adevărați de azi.

Numeroase au fost realizările și mai numeroase încă încercările, pline de calități și făgăduințe, care ne îndreptățesc să vorbim cu temei despre o înflorire a artelor plastice la noi și să privim cu încredere viitorul artei noastre. Alături de îndrumările partidului, experiența artiștilor sovietici, promotorii metodei realismului socialist, ne-a fost de mare ajutor, precum și folosirea tradiției realiste a maeștrilor noștri clasici și imaginația artei populare.

Treptat, în cei treisprezece ani ce s-au scurs de la 23 august 1944, roadele eliberării s-au vădit și în artele plastice, începîndu-se un nou și original capitol în istoria artei noastre. Realizările ultimilor ani au impus pe artiștii noștri în ochii oamenilor muncii de la noi și din țările în care s-au organizat expoziții de artă romînească. Alături de comorile artei populare, de capodoperile clasicilor noștri, creațiile actuale ale artiștilor noștri s-au bucurat la Moscova, Veneția, Londra, Milano și în alte părți de-o înaltă prețuire. Și aceasta se explică tocmai prin faptul că artiștii de azi, ca și cei reprezentativi din trecut, s-au apropiat de realitățile adînci și caracteristice de la noi, exprimîndu-le într-o formă specifică, solidari cu poporul nostru și cu activitatea lui. Patriotismul lor i-a legat de adîncile realități în necurmată prefacere și i-a inspirat în creația lor, conferindu-le acele însușiri proprii, acea notă specifică, ce explică de ce arta noastră își are o profundă originalitate și adesea o măiestrie deosebită.

Ceea ce îi unește pe artiștii noștri într-un front comun este tocmai această liberă desfășurare a sentimentelor de dragoste pentru popor, pentru munca, idealurile și lupta sa.

Pe drumul promovării artei adevărate — al îndrumărilor date de cel de la doilea congres al Partidului Muncitoresc Romîn — artiștii noștri, cetățeni și patrioți conștienți de răspunderea măreață ce o au în cadrul construirii socialismului, își sporesc cunoștințele și măiestria. E un fenomen pe care îl vădesc cu prisosință ultimele expoziții de stat și personale, ca și întreaga noastră activitate artistică.

Politica culturală a partidului a asigurat cele mai prielnice condiții pentru cunoașterea, în rîndul largilor mase, a artei populare, a capodoperilor lui Grigorescu, Luchian, Paciurea și ale celorlalți iluștri înaintași, ca și creațiile artei universale sau contemporane. Expozițiile noastre în străinătate, expozițiile de artă sovietică, franceză, indiană, mexicană, austriacă la noi, schimbul de experiențe cu artiștii altor țări au lărgit considerabil cadrul de cunoaștere și colaborare între popoare, înlesnind artiștilor noștri o mai amplă manifestare, spre a se verifica în comparație cu artiștii din alte țări, spre a-și da seama de ceea ce au adus nou și propriu pînă acum și ce ar putea aduce și mai spornic în viitor.

Politica culturală a partidului este aceea de a-i aduce pînă la cele mai înalte școli pe fiul de muncitor care se familiarizează cu problemele de estetică, pe fiul de țăran care înțelege acum mai dinamic legile frumosului în artă.

Dragostea și înțelegerea partidului pentru opera de artă a dus la crearea acelor condiții materiale pentru artiști, cum nu s-au mai văzut niciodată la noi. Datorită politicii partidului, artiștii au învățat să fie mîndri de propriile lor forțe, să cîștige sentimentul demnității lor umane. Succesele în țară și de peste hotare ale artiștilor noștri plastici sînt o dovadă a prestigiului de care se bucură arta noastră realistă.

Contactul din ce în ce mai strîns între viața poporului și artist este astăzi una din trăsăturile esențiale ale muncii de creație. Setea de cunoaștere nu mai poate fi stăvilită. In aceste luni ale anului, cînd artiștii noștri plastici colindă cele mai îndepărtate colțuri ale țării, se desăvîrșește activitatea artistică, sporește sentimentul de caldă dragoste pentru om și pentru realizările sale și totodată, se închează o artă tot mai viguroasă, tot mai îndrăzneață.

Partidul clasei muncitoare ne-a dat putință să ne iubim liber țara, să fim cu adevărat patrioți și în artă. Acestea sînt roadele cele mai prețioase și mai făgăduitoare ale eliberării de acum treisprezece ani.

EXPOZIȚIA DE ARTĂ ROMÎNEASCĂ DIN U.R.S.S.

Pe răbojul relațiilor culturale romino-sovietice s-a înscris anul acesta o acțiune pe care ținem să o subliniem în chip deosebit: la Leningrad, Moscova și Chișinău a fost prezentată publicului sovietic o cuprinzătoare expoziție de artă romînească contemporană. Ea a coincis cu un eveniment de o deosebită însemnătate pentru viața artistică din Uniunea Sovietică și pentru artiștii progresiști din lumea întreagă: primul Congres al artiștilor plastici sovietici. Expoziția de artă romînească contemporană a căpătat astfel și semnificația unui mesaj elocvent de prietenie și colaborare frățească transmis de artiștii noștri plastici creatorilor sovietici pe tărîmul artei. Se înțelege că, mai ales în aceste împrejurări, alcătuirea unei expoziții menite, în concepția inițiatorilor ei, să ilustreze rodnicia realismului și în deosebi a aplicării metodei realismului socialist în arta noastră din ultimul deceniu, era o problemă de mare răspundere. Este adevărat că această manifestare nu era întiia de felul ei: în 1949-50 fusese organizată la Moscova o expoziție complexă de artă romînească, din care, alături de lucrări de artă contemporană, nu lipseau opere ale clasicilor picturii noastre și nici obiecte de artă populară și care oferise publicului iubitor de artă din capitala Uniunii Sovietice o primă imagine de ansamblu a artei noastre.

Obiectivul noii expoziții putea fi tocmai de aceea mai restrîns: limitîndu-și sfera la arta romînească a ultimelor trei decenii și în deosebi a anilor regimului de democrație populară, ea putea în schimb năzui să prezinte mai în adîncime tendințele principale de dezvoltare a artei noastre și succesele ei și totodată să contureze mai precis personalitățile de frunte care activează în prezent pe tărîmul artei romînești. Organizatorii expoziției — delegați ai Ministerului Invățămîntului și Culturii, ai Uniunii Artiștilor Plastici și ai Muzeului de artă al R.P.R. — s-au străduit tocmai de aceea să dea acestei expoziții o structură cît mai clară și în acelaș timp un caracter cît mai reprezentativ. Pe baza experienței dobîndite în organizarea unor expoziții similare, deviza a fost de data aceasta: nu cantitate, ci calitate. Folosindu-se în mod consecvent în selecționarea lucrărilor criterii riguros artistice, eliminîndu-se orice balast și limitîndu-se numărul artiștilor expozanți, s-a creat într-adevăr posibilitatea ca, în cadrul unei expoziții de proporții nu prea mari, fiecare artist să fie prezentat cu suficiente lucrări pentru ca privitorul dintr-o țară străină să-și poată face o idee limpede despre personalitatea și maniera sa de creație.

Înșirînd lucrările artiștilor noștri pe panourile sălilor de expoziție din Moscova și Leningrad, mi-am dat seama că această formulă este cea mai indicată pentru expozițiile ce se organizează peste hotare. Impresiile specialiștilor și vizitatorilor, articolele care s-au scris și discuțiile purtate pe marginea expoziției noastre au confirmat aceasta și au dovedit că scopurile pe care le-am urmărit au fost din plin atinse. Și pentru cei — puțini la număr — care cunoșteau pe cîțiva din artiștii noștri de la Bienala de anul trecut de la Veneția și pentru toți ceilalți artiști și iubitori de artă sovietici care cel mult auziseră de unii din fruntașii artei romînești de astăzi, expoziția a fost concludentă. Sînt sigur că de acum înainte Theodor Pallady, G. Petrașcu și Jean Al. Steriadi, I. Iser, D. Ghiață și Marius Bunescu, Corneliu Baba și Al. Ciucurencu dintre pictori, Corneliu Medrea și Ion Jalea, Ion Irimescu, Gh. Anghel, C. Baraschi și Ion Vlad dintre sculptori, Aurel Jiquide, Jules Perahim, Ligia Macovei și Gy Szabo Bela dintre graficieni, nu mai sînt pentru artiștii și publicul sovietic iubitor de artă simple nume, ci reprezintă figuri distincte, amintirea unor personalități creatoare precis conturate, unele cel puțin, sperăm, de neuitat.

Faptul că s-a putut discuta mai în adîncime despre arta și artiștii noștri, că în legătură cu Corneliu Baba și Al. Ciucurencu, cu Gh. Petrașcu și Th. Pallady de pildă s-au dus discuții ample, încercîndu-se caracterizări și teoretizîndu-se poziții, este, după părerea mea, un real succes al expoziției. Cel mai mare succes însă îl constituie — și acest lucru l-au spus și l-au scris numeroși vizitatori ai expoziției — demonstrația deosebit de elocventă pe care am oferit-o în ce privește trăinicia și valabilitatea metodei realiste. Expoziția noastră a fost considerată ca o nouă dovadă că, departe de a fi o frînă, de a duce la uniformizare și șablon, realismul oferă terenul cel mai prielnic dezvoltării tuturor personalităților creatoare auten-

GH. PETRAȘCU, *Autoportret — ulei*

tice, a stilurilor celor mai variate. Prin aceasta, prin nivelul şi omogenitatea ei, expoziţia de artă romînească din U.R.S.S. a reprezentat — aşa cum s-a subliniat în repetate rînduri la Moscova şi Leningrad — o contribuţie efectivă la consolidarea cauzei artei realiste, a artei închinate omului şi adevărului vieţii.

Ca organizator al expoziţiei de la Leningrad şi Moscova, nu pot să închei aceste rînduri fără a exprima şi pe această cale reprezentanţilor Ministerului Culturii al U.R.S.S., ai Academiei de Artă şi ai Ermitajului de Stat din Leningrad, mulţumirile noastre cele mai vii pentru tot sprijinul competent şi neprecupeţit pe care ni l-au acordat şi pentru căldura cu adevărat frăţească cu care ne-au înconjurat în cursul şederii noastre în U.R.S.S.

Mircea Popescu

Expoziţia de pictură, sculptură şi grafică romînească deschisă în primăvara aceasta la Leningrad, Moscova şi Chişinău a urmărit să prezinte o sinteză a gîndirii noastre plastice din ultimii 12 ani, sub toate aspectele ei valabile.

Pe lîngă majoritatea lucrărilor expuse la cea de a 28-a Bienală de la Veneţia, vizitatorii au putut face cunoştinţă aici cu cele mai reprezentative opere ale artiştilor romîni din perioada de după 23 august 1944.

In fruntea expoziţiei se aflau nume ca Petraşcu, Pallady, Steriadi, a căror memorie a fost cinstită prin prezenţa cîtorva din pînzele cele mai caracteristice personalităţii lor; apoi opere semnate de maeştri contemporani Ressu, Ghiaţă, Iser, Bunescu, continuînd cu ale celor din generaţia ce le urmează reprezentată prin: Al. Ciucurencu, Lucian Grigorescu, C. Baba, Angheluţă şi alături de aceştia grupul artiştilor ardeleni: Ciupe, Ziffer, Kovacs, Miklossy.

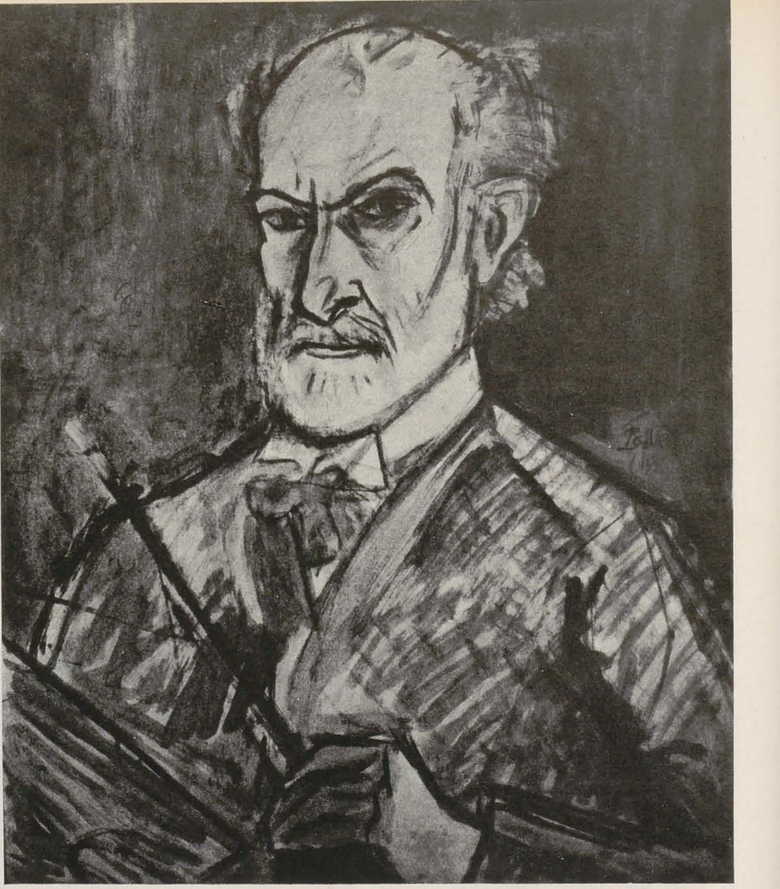
Sculptura a fost reprezentată prin personalităţi ca: Medrea, Jalea, Han, Irimescu, Anghel, Baraschi, iar grafica prin Jiquide, Szabo Bela, Ivancenco, Perahim, Hatmanu şi alţii.

Făcîndu-mi-se cinstea de a fi învitatul artiştilor plastici sovietici în cadrul acestei expoziţii, am avut prilejul să mă bucur de primirea caldă cu care a fost întîmpinată manifestarea noastră de artă. De aceea o datorie de onoare mă obligă a fi mesagerul unor sentimente cu totul deosebite şi al unor aprecieri ce cinstesc efortul şi munca artiştilor romîni. Laudele aduse nouă prin cuvîntul celor mai reprezentativi dintre artiştii plastici sovietici, marele credit pe care ni l-au acordat, înţelegerea fenomenului plastic într-o largă accepţie, toate acestea vreau să le transmit colegilor care au contribuit la succesul artei noastre peste hotare. Preferinţa faţă de lucrările care reprezintă specificul nostru în tradiţie, ca stil, ca gîndire, a fost întărită de preţuirea celor mai autentice calităţi plastice.

Şi dacă laudele primite pot servi ca imbold puternic, ele trebuie să fie în acelaşi timp şi măsura cu care sîntem obligaţi să cîntărim viitoarele lucrări.

Este singurul răspuns demn cu care artiştii romîni pot onora bucuria marelui lor succes.

Corneliu Baba



TH. PALLADY, Auto portret — ulei

Tradiţia schimbului de experienţă artistică, pe tărîmul artelor plastice între Uniunea Sovietică şi ţările de democraţie populară prietene, tradiţie încetăţenită în ultimii ani, a început să-şi dea roadele.

Găsim un strălucit exemplu de realizări ale artei realiste în pictură, sculptură şi grafică, la cea de a doua expoziţie de artă plastică modernă a Republicii Populare Romîne deschisă în Sălile Academiei de Arte Frumoase a U.R.S.S.

Prima expoziţie de artă a Romîniei a fost organizată cu 7 ani în urmă. Ne amintim prea bine de tînăra artă realistă, plină de patos, a artiştilor plastici romîni, artă consacrată temelor luptei eroice dusă de poporul lor, temelor muncii şi construirii unei vieţi noi, dezvoltării libere a culturii naţionale. În cadrul expoziţiei au fost prezentate atunci lucrări ale clasicilor artei plastice romîneşti, artişti realişti din vechea generaţie a secolului XIX. Aceste lucrări dovedeau că cei mai buni maeştri ai trecutului nu s-au desprins de viaţa poporului şi de istoria luptei poporului pentru libertate. Tînăra artă a Romîniei are legături directe cu creaţia lui Aman, Grigorescu, Georgescu şi Andreescu, continuînd tradiţiile realiste create de aceştia, tradiţii întemeiate pe o profundă dragoste faţă de ţara iubită, pe încredere în forţele poporului lor.

Cea de a doua expoziţie de artă modernă romînească se deosebeşte considerabil de prima atît prin varietatea tematică cît şi prin nivelul mai înalt de măiestrie. Trăsătura exterioară distinctivă a acestei expoziţii rezidă în faptul că, alături de lucrările de pictură şi sculptură, privitorul are posibilitatea să vadă chipurile creatorilor acestor opere: autoportretele artiştilor sau portretele executate de tovarăşii lor de profesiune. Nu putem să nu recunoaştem că originalitatea acestei metode ţine treaz interesul privitorilor faţă de expoziţie, le înviorează atenţia faţă de tablouri şi sculpturi.

Creaţia actualilor maeştri ai artei plastice romîneşti este caracterizată printr-o mare varietate în conţinut şi formă; gama acestei varietăţi se desfăşoară dela compoziţiile delicate, lirice, cu atmosferă poetică ce cîntă frumuseţea naturii patriei, pînă la asprimea formelor romantice care zugrăvesc eroica luptă a poporului pentru eliberare.

În decursul celor 7 ani care au trecut după prima expoziţie, măiestria artiştilor plastici ai Romîniei a crescut. Cultura plastică a ţării a căpătat trăsături specifice manifestate palpabil în lucrările expuse, s-a vădit cu o deosebită forţă în arta portretistică a sculptorilor şi pictorilor.

O particularitate dominantă a picturii romîneşti constă în tendinţa acesteia spre generalizări largi, spre o vădită dezvăluire a elementului esenţial-caracteristic, gravitarea sa către o formă amplă, o imagistică puternică. Un exemplu strălucit de asemenea monumentalism îl constituie lucrările pictorului C. Baba, care a expus cîteva portrete de mare forţă plastică; în seria lor cităm portretul scriitorului academician Mihail Sadoveanu, cel al artistei poporului Lucia Sturza-Bulandra, al scriitorului Mihail Sorbul, un portret de femeie ca şi un expresiv autoportret.

Tendinţa către monumental răzbate la pictorul C.Baba şi în lucrările sale cu caracter tematic, ca de pildă tabloul *Odihnă la cîmp*, care prin coloritul şi înalta sa măiestrie aminteşte de maeştrii clasici spanioli J. Ribera, F. Zurbaran. Această tendinţă către monumentalismul clasic este şi mai pregeantă în sculpturile de mari dimensiuni ale lui I. Vlad *Gheorghe Doja, şeful răscoalei ţărăneşti din sec. al XVI-lea*, în sculpturile lui I. Jalea *Portretul acad. George Oprescu* şi *Portret de ţăran*; în lucrările lui C. Medrea *Michelangelo*, *Portretul acad. Traian Săvulescu*.

Ideea moştenirii clasice a anticei arte eline, sculpturile Romei antice, aprofundarea operei maeştrilor şi tradiţiilor şcolii veneţiene, au animat şi au orientat fără îndoială mulţi pictori şi sculptori din Romînia de azi. Spiritul acestei înalte culturi se vădeşte cu un tact deosebit şi cu o mare forţă de expresie în creaţia celor mai buni artişti plastici romîni, străbătînd prizma temperamentului plastic personal şi căpătînd o înaltă expresie plastică pe fondul caracterului naţional. Sînt remarcabile de pildă lucrările sculptorilor: A. Szobotka *Se naşte o idee*; I. Irimescu *Oţelarul*, portretele acestui sculptor reprezentînd pe artistul Baba, pictorul Băncilă, scriitorul I. Agîrbiceanu; O. Han *Elegie*; C. Baraschi, portretul *Fiul sculptorului* şi altele.

Excelentul sculptor-portretist G. Anghel a prezentat şase portrete remarcabile reprezentînd activişti romîni de frunte din artă şi cultură.

Se disting printr-un ascuţit simţ de echilibru şi armonie plastică basorelieful lui I. Jalea *Impărat şi proletar* (subiectul din poemul cu acelaşi nume al lui Mihail Eminescu) şi relieful lui I. Vlad *Tăran din Oaş plecînd la Festival*. În aceste reliefuri cele mai bune tradiţii clasice fuzionează cu spiritul contemporaneităţii noastre vii. Toate sculpturile din expoziţia romînească au un înalt nivel artistic, generează ideea că a fost găsit drumul cel bun al dezvoltării viitoare.

În sectorul de pictură şi grafică sînt expuse în afara operelor de mari dimensiuni, amintite mai sus, şi numeroase lucrări de altă natură care-şi au tradiţia în cultura clasică şi deprinderile şcolii franceze, dar au fost transmutate pe sol naţional. Aceste picturi care redau atmosfera şi soarele patriei nu imită defel, ca o aparenţă exterioară, modele străine. Aşa sînt de pildă lucrările talentatului pictor Iser care zugrăvesc peisajele dobrogene, dunărene şi din regiunea Bosforului, grupuri de odalisce, scene de tîrg cum şi un excelent autoportret. Aceleaşi trăsături plastice disting şi tablourile lui D. Ghiaţă (peisaje urbane), Th. Pallady (portrete de femei, naturi moarte). Sînt pline de viaţă peisajele foarte vii şi decorative ale lui A. Ziffer şi G. Petraşcu (interioare, peisaje, un remarcabil autoportret). Sînt executate cu o vădită măiestrie pînzele lui J. Steriadi, *Portretul scriitorului A. Toma*, un *Autoportret*, peisaje; M. Bunescu, privelişti din Bucureşti şi Veneţia; L. Grigorescu, peisaje şi naturi moarte. Pictorul G. Miklossy a realizat un tablou cu subiectul *Griviţa* 1933 reuşind să rezolve cu succes toate dificultăţile unei compoziţii complexe. Sînt interesante lucrările tematice ale lui C. Ressu — *Semnarea apelului pentru pace* — ca şi marele tablou rezolvat pe plan decorativ al pictorului O. Angheluţă, cu o temă de muncă — *Reparaţia atelierelor de la Uzinele Reşiţa*. Se disting printr-un decorativism mai pregnant şi suferă de un anumit schematism pînzele lui A. Ciucurencu, în rîndul cărora *Portretul unei mame* vădeşte căldură interioară.

Din sectorul de grafică trebuie să amintim lucrările lui A. Jiquide *Martorii*, *Vizită medicală*; L. Macovei *Jonci pe Fluviul Tintang*; D. Hatmanu *Colectivişti plecînd la lucru*.

In arta plastică romînească actuală s-au definit individualităţi vii şi de sine stătătoare, care au apreciat valoarea înaltei arte realiste.

Una din trăsăturile caracteristice ale acestei arte este domeniul psihologic, interesul deosebit faţă de lumea interioară, faţă de starea sufletească, faţă de simţămintele, gîndurile şi trăirile omului viu.

Aprofundarea domeniului psihologic de către artistul plastic îmbogăţeşte întotdeauna arta, dîndu-i un conţinut mai adînc şi introduce privitorul în lumea stărilor sufleteşti, interioare ale omului.

K. Iuon

artist al poporului al U.R.S.S

Expoziţia de artă plastică din Republica Populară Romînă n-a avut un sector retrospectiv, iar lucrările prezentate în cadrul ei, executate între anii 1930 — 1940, precum şi la începutul celui de al cincilea deceniu — aşa dar înainte de instaurarea puterii populare — sînt operele unor artişti a căror activitate creatoare continuă să se desfăşoare pînă în prezent. Nu avem aşa dar de-a face cu o moştenire în adevăratul înţeles al cuvîntului, ci cu o tradiţie vie, cu realizările şi — uneori — cu părţile mai slabe din creaţia celor mai de seamă artişti plastici, pe care aceştia le-au vădit în clipa în care arta Romîniei a purces întru aplicarea metodei realismului socialist.

Cunoaşterea expoziţiei ne îndeamnă să ne gîndim la căile de dezvoltare ale artei romîneşti, la acele sarcini reale dictate artiştilor romîni de viaţa însăşi a ţării lor, în care se construieşte socialismul. Ne vin aceste gînduri, de pildă, cînd privim operele unuia din cei mai însemnaţi artişti plastici ai Romîniei de astăzi, Alexandru Ciucurencu. Creaţia din ultimii ani a artistului este anticipată de tablourile executate între 1930 — 1950, ca *Odaliscă* ori *Jucătorii de şah*. Ambele aceste lucrări sînt interesante. Culoarea intensă, înflăcărată, factura densă, tuşa energică trădează

I. ISER, *Sat dobrogean* — ulei

CAMIL RESSU, Ţărani în barcă — ulei

un pictor excepţional (deşi nu putem omite văditele influenţe ale « fauves »-ilor francezi). În *Odaliscă*, folosind procedee bine definite, aproape identice celor ale lui Matisse, Ciucurencu dă privitorului o senzaţie de repaus, de cufundare într-o contemplaţie lipsită de orice frămîntare. Tabloul *Jucătorii de şah* este mai profund. Resimţim nu numai starea generală de paşnică armonie, ci şi vibraţia concentrării jucătorilor. Putem spune, generalizînd, că expresivitatea ambelor acestor pînze se întemeiază doar pe acţiunea emoţională a petei cromatice şi conturului limpede evidenţiat. Ele sînt lipsite nu numai de acea proprietate care generează iluzia optică a receptării naturii, ci şi de tendinţa de a face o analiză psihologică, şi, în general, de orice reprezentare concretă a imaginii.

Un loc de frunte în seria lucrărilor lui Ciucurencu executate în anii următori îl ocupă tabloul *Ana Ipătescu — o figură a Revoluţiei din 1948*. Artistul identifică imaginea Anei Ipătescu cu însăşi revoluţia. În esenţă, acest chip joacă un rol identic cu cel al « Libertăţii » din tabloul lui Delacroix — *Libertatea pe baricade*. Totuşi, faptul că Ciucurencu n-a creat o figură alegorică, ci una cu totul reală, în sensul ei istoric, impunea şi o concretizare mai adîncită, o caracterizare mai amplă, mai legată de viaţă, a imaginii. Tabloul lui Ciucurencu are fără îndoială certe calităţi. Elanul, mişcarea sînt redate nu numai prin mobilitatea figurilor, ci şi prin caracterul dinamic al picturii. Tuşa sinceră şi plină de nerv conferă veşmîntului pictural al tabloului o mare tensiune emoţională. Şi totuşi, pasiunea vădită pentru anumite procedee i-a răpit artistului posibilitatea de a folosi asemenea puternice mijloace de expresie cum sînt modelarea plastică a volumelor, lumina, sau — însfîrşit — caracterizarea psihologică a personajelor. Utilizarea acestor resurse ar fi accentuat elementul principal al tabloului — marea idee pe care o conţine, idee umbrită însă de procedeul pur exterior, de redarea mişcării fizice, a elanului nedefinit.

Se pune problema: este oare legitimă existenţa, în general, în arta realismului socialist, a unor opere a căror trăsătură fundamentală este redarea unei stări generale, uneori greu de sezisat, deseori imposibil de restrîns în limitele unei expresii orale precise, necondiţionate de un subiect narativ concret? Şi apoi, oare se poate folosi în asemenea opere un limbaj de felul sau asemănător celui folosit de Ciucurencu, să zicem, de pildă, în *Jucătorii de şah* şi *Odaliscă?*

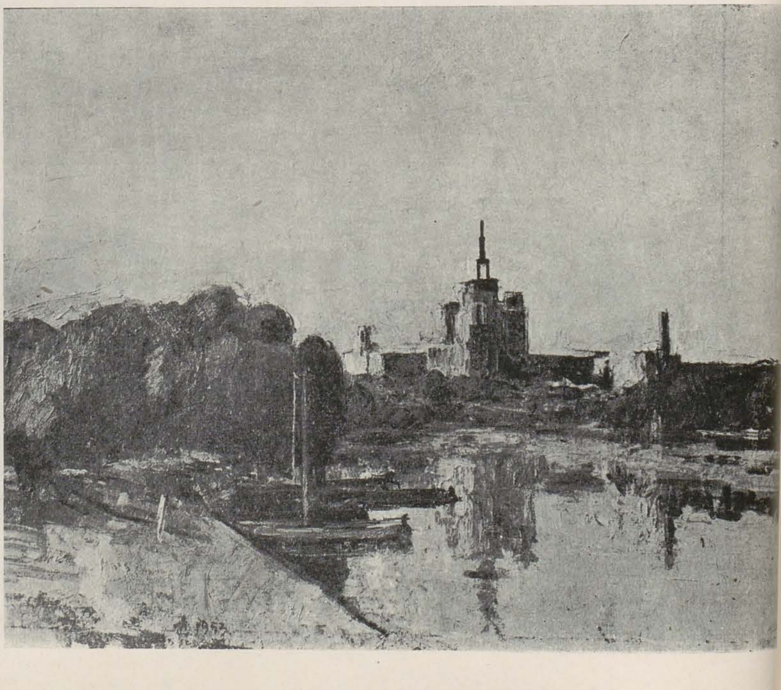
Răspunsul la aceste întrebări îl găsim, în parte, în tablourile a doi pictori romîni decedaţi nu de mult: Th. Pallady şi G. Petraşcu, tablouri prezentate la această expoziţie. Creaţia amîndurora s-a desfăşurat mai ales în perioada dinaintea instaurării Republicii Populare.

Gheorge Petraşcu este un artist de o convingătoare formă materială. Operele sale, ca *Natură moartă cu vas de aramă*, peisajul *Toledo* sau *Interior de atelier* bucură prin bogăţia cromatică, densitatea pastei şi materialitatea facturii. Palparea integrală a vieţii este calitatea ce-l înrudeşte cu veneţienii Renaşterii, iar modul în care tratează natura aminteşte într-un fel de Vlaminck. El este însă un maestru cu totul original, romîn sub toate aspectele.

Cu totul altele sînt trăsăturile ce-l caracterizează pe Pallady, un pictor din aceeaşi generaţie. Naturile moarte executate de Pallady, în pofida simplităţii lor exterioare (mai accentuate chiar decît la Petraşcu) sînt în esenţa lor mai complexe şi mai profunde. Natura moartă cu floarea soarelui aminteşte de Van Gogh nu numai prin subiect, ci şi prin tensiunea interioară. În aceste culori de un galben incandescent, în severul contrast dintre frunzele verzi şi vasul albastru cu nuanţa portocalie a feţei de masă răzbate o oarecare imperceptibilă nelinişte. De altfel, ceea ce constituie principala trăsătură a artistului este surprinderea tensiunii în starea ei de calm aparent. Această nelinişte hipertrofiată pînă la forme aproape tragice este evidentă în *Autoportret*.

Cînd priveşti lucrările lui Pallady şi Petraşcu te gîndeşti fără să vrei la faptul că însăşi această lume de simţăminte obscure, de stări sufleteşti delicate, abia perceptibile sau dimpotrivă simţirea deplină, aproape fiziologică, a plenitudinii vieţii poate fi transpusă în pictură, artă apropiată atît literaturii cît şi muzicii, care

AL. CIUCURENCU, Casa Scînteii — ulei



foloseşte asemenea mijloace « muzicale » de expresie cum sînt pata, linia, armonia cromatică.

Şi, după cum în literatură, alături de epopee, de roman sau de poema eroică îşi găseşte un loc de drept şi poezia lirică ce nu are vreo contingenţă nemijlocită cu marile fenomene ale vieţii sociale, o poezie căreia ritmul, rima, aliteraţia îi sînt de ajutor pentru a exprima marile şi delicatele simţăminte umane, tot astfel şi în pictură, alături de acele tablouri care dezvăluie în forme poetice o mare idee socială, poate exista şi sugestia poetică, studiul lirico-muzical cu întregul său limbaj atît de specific.

Arta începe să decadă nu atunci cînd apar aceste forme, ci atunci cînd ele încep să predomine, eliminînd treptat linia conducătoare, tabloul tematic. Existenţa lor ca atare însă este cu totul îndreptăţită.

Problema constă în aceea că viaţa nu încape în cadrele acelor simţăminte şi gînduri pe care le pot exprima procedeele picturii lui Pallady, Petraşcu şi chiar Ciucurencu, ori cît de mult le-am preţui talentul. Şi dacă arta vrea să fie fidelă vieţii şi să ajute poporul în lupta sa, ea nu trebuie să se limiteze doar la lirică.

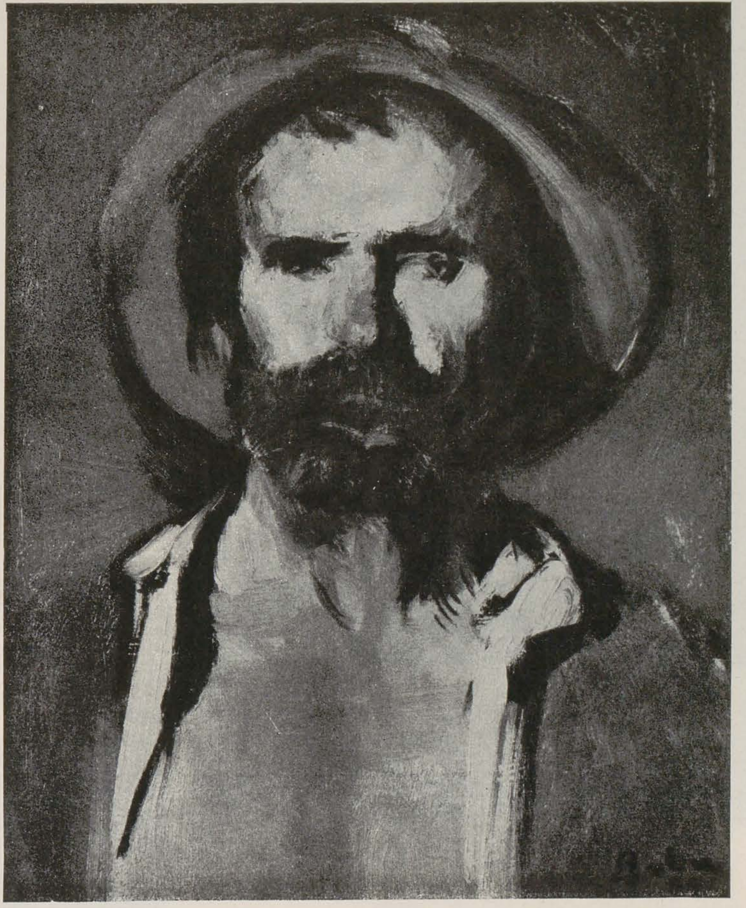
În ultimul deceniu, artiştii plastici din Romînia au avut de îndeplinit sarcini noi, mai pretenţioase şi de răspundere. Se impunea crearea unor pînze cu profunde rezonanţe sociale. Încercările de a se limita la înlocuirea tematicii cu conservarea formei anterioare n-au fost încununate de succes. S-a vădit insuficienţa acelor procedee specifice naturii moarte, peisajului intim, portretului, interiorului. În procesul de căutare a unor forme şi procedee noi s-a dovedit a fi de un nepreţuit ajutor folosirea tradiţiilor naţionale ale artei secolului XIX; artiştii plastici au recurs şi la experienţa artei sovietice.

Pe la sfîrşitul deceniului al cincilea şi începutul celui de al şaselea deceniu al veacului acestuia, au apărut în pictura romînească pînze cu caracter tematic închinate vieţii şi muncii poporului, temelor istorico-revoluţionare.

Două din aceste pînze — *Repararea cuptoarelor la Uzinele Reşiţa* de Octavian Angheluţă şi *Griviţa în* 1933 de Gavril Miklossy au fost prezentate la expoziţie.

Însemnătatea pozitivă a unor asemenea opere în procesul dezvoltării picturii moderne cu tematică realistă este neîndoielnică. După ani îndelungaţi a fost formulată pentru prima oară problema creării unor opere consacrate vieţii poporului. Subiectul a căpătat un caracter definit, au început să fie zugrăviţi oameni şi evenimente concrete, s-au vădit tendinţe de caracterizare psihologică a personajelor. Dar renunţînd la tablourile în care principalul mijloc de expresie era însăşi forma picturală, artiştii plastici au lepădat cu totul această armă a lor. Drept rezultat s-au ivit numeroase pînze searbede ca limbaj pictural, inexpresive în execuţie, lipsite de accentele necesare. Un factor nu din cele mai neînsemnate l-a constituit uneori în acest proces şi imitarea naivă a unor modele — care erau departe de a fi dintre cele mai bune — ale artei sovietice din ultimul deceniu.

Se impunea astfel regăsirea acelei forţe de expresie picturală, care dispăruse. Nu mai putea fi însă vorba de reîntoarcerea la vechile procedee. Căutarea unor forme care să exprime simţăminte puternice răzbate în portretul-tablou al lui Zoltan Kovacs *Scriitorul revoluţionar N. Bălcescu*. Nu putem să nu aducem prinosul nostru picturii pline de emoţie, specifică acestei pînze. Dar acele pete roşii alternînd cu verdele smaraldin care iniţial generează o tensiune dramatică globală încep curînd să trezească nelinişti, împiedică, nu îngăduie concentrarea în momentul contemplaţiei. În această lucrare, fără îndoială interesantă, concordanţa între temă şi mijloacele de expresie este departe de a fi găsită. Erau necesare noi căutări, se impunea un limbaj limpede, plin de sevă, care să fie în armonie cu noile şi marile sarcini.



CORNELIU BABA, Cap de ţăran — ulei

Dar elementul cel mai îmbucurător din expoziţie este faptul că această armonie a fost găsită. Mă refer la lucrarea lui Corneliu Baba *Odihnă pe cîmp*. Lucrările lui Baba sînt caracterizate prin tendinţa către o amplă formă generalizată. Pictura sa este uneori aproape dură. În portretele sale *(Autoportret, Portretul scriitorului Mihail Sadoveanu, Portretul artistei poporului Sturza-Bulandra)*, în capetele sale de ţărani, totul este puternic şi intens, caracterele sînt energic conturate, emoţiile, mimica sînt exprimate cu o rectlinie severitate.

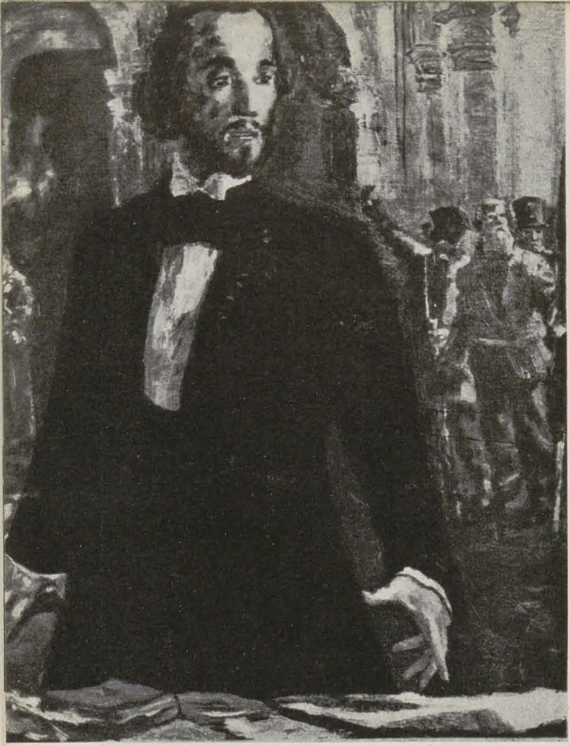
Baba n-a transpus pur şi simplu toate aceste procedee în tabloul *Odihnă pe cîmp*, conceput ca o amară naraţiune a deznădăjduitei mizerii a ţăranului în fosta Romînie moşierească. Cele mai bune trăsături ale manierei sale s-au păstrat, desigur, ea devenind însă mai sobră şi mai simplă, mai puţin axată pe efect, şi rectilinie. Caracterul, dezvăluit cu atîta necruţare în portretele sale, în acest tablou se desfăşoară treptat sub ochii privitorului, fapt care îngăduie surprinderea tuturor nuanţelor sale delicate şi complexe. Peisajul este minunat executat — ogorul arat, cafeniu, pierzîndu-se în depărtări, şi numai în dreapta, sus, o uşoară sugerare a dungii verzui a cerului de seară. Tabloul redă senzaţia de înserare, de răcoare, de pustietate. Chipurile sînt amplasate la limită în planul anterior, şi în aceasta recunoaştem tendinţa lui Baba spre dimensiunile ample. Cu braţul îndoit sub cap, pe pămîntul gol, doarme un ţăran frînt de oboseală. El pare a servi drept fond tematic femeii ce stă de veghe lîngă el. Chipul ei alcătuieşte centrul tabloului. Pictura devine aci mai delicată, mai puţin dură. Baba ne sileşte să privim cu atenţie acest chip al unei femei atît de tinere, dar îmbătrînite înainte de vreme. Din privirea ei umbrită de jale răzbat şi durerea, şi dîrzenia interioară.

Fără îndoială că drumul spre care se îndreaptă Baba nu este unicul posibil. Canonizarea procedeelor sale ar dăuna mult dezvoltării picturii romîneşti. Dar valoarea neîndoielnică a tabloului constă în faptul că, pentru prima oară în pictura romînească, el constituie un exemplu de formă picturală cu totul realistă, generată de noul conţinut al artei realiste.

Astfel, în vîltoarea căutărilor, în rezolvarea contradicţiilor creatoare, ia naştere în Romînia o pictură nouă — profundă ca idee, strălucită ca formă de realizare plastică. În modul acesta se trasează calea dezvoltării continui a variatelor manifestări ale artei realismului socialist.

I. Ţîrlin

(Din revista «Tvorcestvo» Nr. 9)



KOVACS ZOLTAN, N. Bălcescu — ulei

EXTRASE REZUMATIVE

de la conferința de presă ținută cu prilejul Expoziției de Artă Plastică Romînească din U.R.S.S.

E. Kibrik — grafician, membru al Academiei de Arte a U.R.S.S. — începe prin a spune că arta romînească l-a impresionat încă de la Bienala din Veneția, unde pavilionul romînesc s-a evidențiat. Actuala expoziție îi confirmă aceste impresii. Diferența dintre expoziția romînească ce a avut loc acum 7 ani la Moscova și cea de azi e foarte mare, iar calea străbătută în acest răstimp de artiștii plastici romîni este deosebit de semnificativă.

Ocupîndu-se de grafică, vorbitorul salută faptul că în actuala expoziție sînt expuse mai puține lucrări, ceea ce îngăduie o mai atentă examinare a lor, apoi recomandă organizarea de expoziții personale, ceea ce ar da un nou prilej de a fi analizată în amănunțime creația fiecărui artist în parte, și de a se trage concluzii mai profunde asupra artei respective.

Kibrik remarcă varietatea tematicii în partea rezervată graficii, regretînd totuși prezența prea slabă a portretului. El relevă ilustrațiile la romanul « Mitrea Cocor » de Mihail Sadoveanu, datorite lui Corneliu Baba, pe care îl socotește unul din cei mai remarcabili pictori contemporani din Europa. În continuare, se ocupă de Jiquide, relevînd « Scenele nocturne », « Martorii ». Se arată însă mai puțin entuziasmat de lucrarea « După bombardament». Referindu-se la creația lui Gy Szabo Bela, Kibrik scoate în relief lirismul, caracterul concret și totodată emoționant al gravurilor pe lemn ale artistului. Pentru Ivancenco, vorbitorul are cuvinte de laudă despre gravurile artistului cu tematică muncitorească arătînd, totodată că, dotat cu un temperament fugos acesta lucrează uneori prea repede, ceea ce are unele repercusiuni negative asupra unor amănunte din gravurile sale — el rămînînd totuși un excelent desenator.

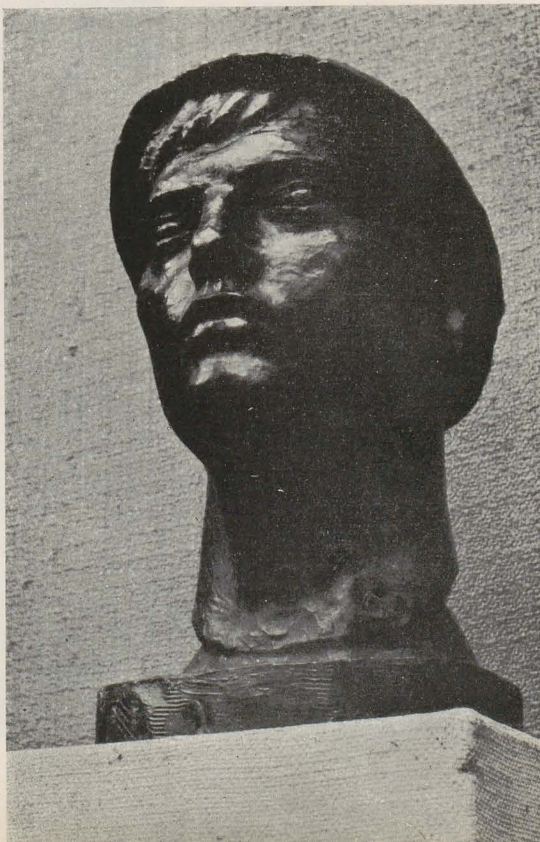
Kibrik se ocupă apoi de arta lui J. Perahim, caracterizîndu-l ca pe un artist extrem de talentat, stăpîn pe mijloacele sale de expresie, exprimînd extrem de plastic ceea ce și-a propus să înfățișeze. D-sa remarcă, printre altele, ilustrația la « Vasili Tiorchin ».

La capitolul acuarele, Kibrik scoate în evidență meritele lui Zoltan Andrassy, relevă dinamica lăuntrică ce caracterizează acuarelele Ligiei Macovei, precizia de execuție ce amintește arta acuareliștilor chinezi și japonezi a lui G. Juster.

Vorbind despre desenele lui Naum Gheoghe, Kibrik arată că tehnica sa se apropie de cea a gravurii, remarcîndu-se totodată prin lirism. În legătură cu creația lui Eugen Crăciun, vorbitorul scoate în evidență diversitatea materialelor folosite — tuș, cărbune etc. — precum și fina ironie ce se degajă din unele lucrări ale artistului, dintre care evidențiază «Lecția de muzică». Dintre lucrările lui Dan Hatmanu, Kibrik atrage atenția asupra lucrări « Colectiviștii ce merg la lucru ». Terminînd, E. Kibrik relevă încă odată bogăția de talente ale artei grafice romînești ca și creșterea impetuoasă a acesteia.

B. Ioganson — președintele Academiei de Arte a U.R.S.S. — se arată de la început impresionat de înaltul nivel al artei plastice romînești. După ce face o incursiune în trecut, Ioganson

ION JALEA, Cap de cioban — bronz



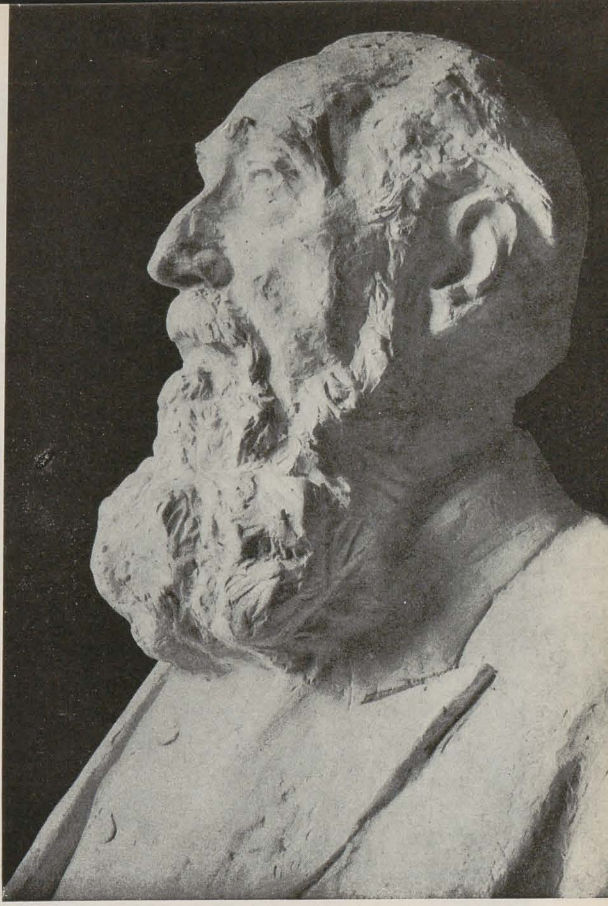
subliniază că într-un tablou de Velasquez, de pildă, nu-ţi poţi da seama ce anume culori îi alcătuiesc structura cromatică, dar un lucru e sigur: în acest tablou este redat un om viu. Îţi dai seama că viaţa a pătruns în pînză, că ea este redată în esenţa ei. Experienţele de laborator, oricare ar fi ele, trebuie să ducă în ultimă instanţă la exprimarea vieţii omului. Ioganson arată că atît artiştii sovietici cît şi cei romîni sînt angajaţi pe această cale — aceea a exprimării marelui adevăr uman.

Lucrările expuse în această expoziţie — arată mai departe Ioganson — ridică extrem de interesante probleme din domeniul compoziţiei şi sub aspect decorativ. D-sa arată că artiştii romîni sînt excelenţi colorişti şi îşi exprimă convingerea că ei, şi împreună cu ei artiştii sovietici, vor izbuti să îmbine, în operele lor, adevărul vieţii şi al artei, pentru făurirea unei arte realiste.

V. Brodski — critic de artă din Leningrad — consideră că este caracteristic pentru expoziţia de artă plastică romînească faptul că ea poate fi văzută de mai multe ori şi că de fiecare dată se poate observa cîte ceva nou şi demn de a fi reţinut. Brodski relevă creaţia lui Petraşcu, dragostea artistului pentru realism, caracterul dramatic al lucrărilor sale. Arată apoi că i-a fost mai greu, la început, să înţeleagă arta lui Pallady, expresie a unei individualităţi lirice, gingaşe. Vorbind despre Camil Ressu criticul observă că artistul este prin excelenţă un pictor monumentalist. V. Brodski subliniază apoi natura romantică a creaţiei lui Al. Ciucurencu şi scoate în evidenţă arta lui C. Baba, fundamentată pe o sănătoasă tradiţie. În tablourile lui C. Baba sînt şi unele accente de ironie — ceea ce reiese mai ales din autoportretul pictorului, care a ştiut să-şi surprindă, dar şi să le redea cu umor, anumite slăbiciuni omeneşti. Ocupîndu-se de lucrarea consacrată răscoalei din 1907, criticul relevă forţa de generalizare ce se desprinde din pînza ce înfăţişează ţăranul romîn în preajma sîngeroaselor evenimente.

Brodski se ocupă apoi de creaţia sculptorului C. Medrea, numindu-l un maestru al artei romîneşti. Întreaga măreţie tragică a lui Michelangelo reiese din statuia aflată în această expoziţie.

A. SZOBOTKA, Se naşte o idee — ghips patinat



ION IRIMESCU, Scriitorul Ion Agîrbiceanu — ghips

N. Tomski — sculptor, membru al Academiei de Arte a U.R.S.S. — menţionează deasemenea calităţile de bun psiholog şi de mare artist ale lui Medrea şi relevă totodată energia ce se degajă din portretul academicianului Săvulescu. Constată însă o lipsă de legătură organică între cap şi restul sculpturii. Analizînd portretele lui Bălcescu şi Pallady ale sculptorului Anghel, Tomski le socoate izbutite, mai puţin reuşită fiind,

DAN HATMANU, Colectiviști plecînd la lucru — desen colorat

după părerea sa lucrarea dedicată lui Enescu. Vorbitorul elogiază apoi plasticitatea și expresivitatea creației sculptorului Ion Vlad și menționează ca deosebit de valoroase portretul acad. G. Oprescu, « Capul de păstor», ca și relieful sculptorului I. Jalea: « Impărat și proletar ».

S. Gherasimov, membru al Academiei de arte a U.R.S.S., constată că această expoziție poate fi înscrisă ca o victorie a artei romînești pe o anumită etapă, ea dovedind că artiștii romîni, ca și cei sovietici, se află în același front al realismului socialist, păstrînd totodată caracterul lor național. Vorbitorul relevă apoi creația lui Al. Ciucurencu, caracterul ei profund tematic, arătînd totodată că astfel de lucrări nu sînt multe în această expoziție. Deși în lucrările lor artiștii romîni caută să exprime specificul național — arată mai departe Gherasimov — din unele lucrări se resimte totuși o oarecare influență a artei franceze. În acest lucru nu este însă nimic primejdios. Exprimarea caracterului național nu presupune izolarea, ci dimpotrivă contactul cît mai strîns și preluarea a ceea ce este mai de preț din alte părți. Vorbind în limbajul pictorilor, se poate spune că pictura romînească nu este una « ușoară », ci una «compactă ». Gherasimov remarcă apoi varietatea lucrărilor expuse și, declarînd că nu este totdeauna cu totul de acord cu ceea ce face C. Baba, trebuie totuși să constate că acesta este un pictor mare, nu numai pe plan romînesc, ci și pe plan european, vorbitorul relevă apoi lucrările pictorului Gheorghe Petrașcu. și, analizînd tablourile lui C. Ressu, și in deosebi « Semnarea apelului pentru pace », are cuvinte pline de elogii pentru arta acestuia.

P. Sokolov-Skalia, spune că sculpturile prezentate la această expoziție se remarcă prin caracterul lor profund popular. El are cuvinte pline de laudă pentru sculptura lui Ion Vlad înfățișîndu-l pe Gh. Doja. Lucrarea produce asupra privitorului o adîncă impresie, ca și « Țăran din Oaș ». Caracterul popular se vădește într-o mulțime de detalii ale sculpturilor amintite. « Impărat și proletar » de I. Jalea dovedește — după părerea vorbitorului — maturitatea creației artistului. În genere, sculpturile expuse captivează publicul sovietic prin puternica lor forță lăuntrică. În această expoziție — continuă Sokolov-Skalia — mai sînt lucrări și de altă factură, purtînd într-o oarecare măsură amprenta impresionistă, dar impunîndu-se printr-o puternică vitalitate. În această ordine de idei, d-sa amintește pe sculptorul O. Han, cu lucrarea sa înfățișînd pe scriitorul M. Sorbul, și pe C. Medrea, cu lucrarea sa « Michelangelo ».

Ocupîndu-se de grafica expusă, Sokolov-Skalia relevă lucrările lui E. Crăciun. Acesta a știut să creeze scene populare foarte impresionante, pline de umor și apropiate de sufletul spectatorilor. De asemenea, relevă « Martorii » lui A. Jiquide, ilustrațiile lui C. Baba la romanul « Mitrea Cocor », gravura « Bălțile Brăilei » a lui Gh. Naum.

Cît privește pictura, Sokolov-Skalia socoate că lucrările expuse dovedesc că pictorii romîni au găsit un limbaj național, propriu atît în lucrările ce tratează aspecte din viața și munca poporului, cît și în cele cu alte teme, biruind influențe străine, deseori dăunătoare. Aceasta este — după părerea sa — chezășia unui progres rapid al artei romînești. Vorbitorul are cuvinte de laudă pentru lucrarea lui C. Ressu « Semnarea apelului pentru pace ». Analizînd tabloul lui Miklossy « Grivița », după ce relevă părțile lui pozitive, critică totuși modul cam nefiresc în care sînt înfățișate petele de singe pe zăpadă și schematismul cu care sînt executate chipurile polițiștilor. vorbitorul salută apoi prezența in această expoziție a unei picturi inspirată din munca poporului, cum este « Repararea cuptoarelor » a pictorului O. Angheluță.

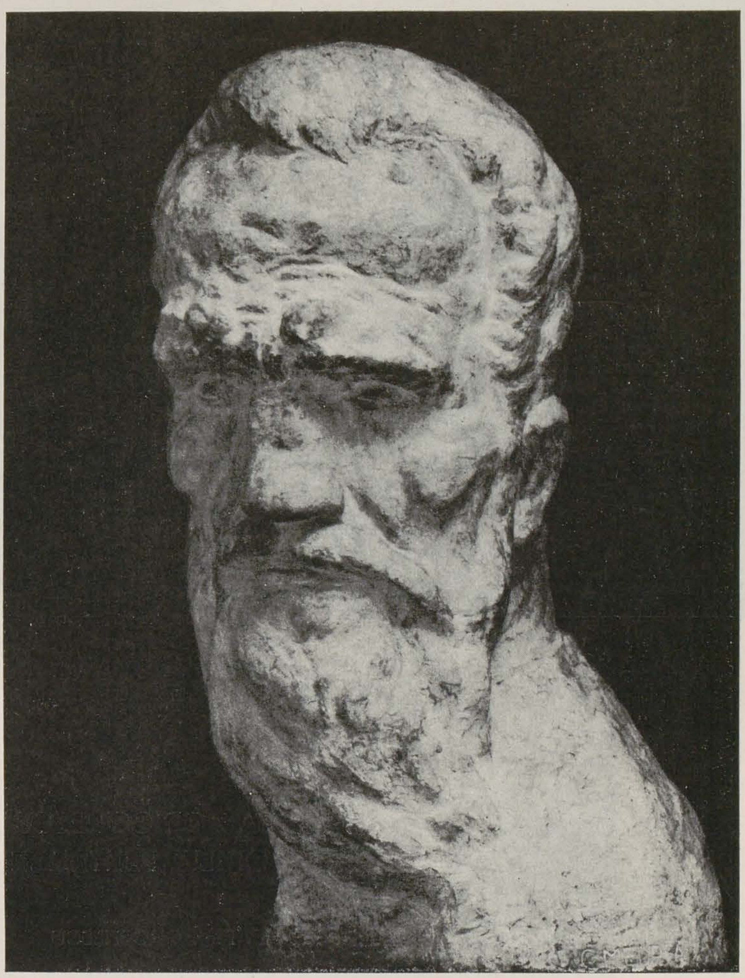
În continuare, vorbitorul relevă calitățile autoportretului lui Zoltan Kovacs, ale tablourilor și în deosebi ale peisajelor dobrogene ale lui I. Iser, elogiind totodată arta lui Steriadi, care a știut folosi în mod creator arta impresionistă pentru a da lucrări realiste.

ION VLAD, Tînăr din Oaș pleacă la Festival — relief — ghips

Sokolov-Skalia elogiază lucrările lui Al. Ciucurencu, socotindu-l un pictor deosebit de talentat, ca şi pe cele ale lui C. Baba, « Lucia Sturza Bulandra », « Mihail Sadoveanu », « Autoportret ».

M. Kuzmina, critic de artă, consideră că organizatorii expoziţiei au procedat just incluzînd în expoziţie şi operele unor artişti ca Pallady, Steriade şi Petraşcu. În anii grei ai dezmăţului formalist, aceşti pictori au păstrat tradiţiile artei realiste şi le-au transmis artiştilor contemporani. Trăsătura care-i uneşte pe Pallady, Steriade şi Pătraşcu este interesul lor comun pentru problemele coloritului. Vorbitoarea scoate apoi în relief personalitatea creatoare extrem de interesantă a lui Pallady şi relevă că Steriade trata în lucrările sale probleme cu un ascuţit caracter social. E. Kuzmina arată apoi că atenţia şi simpatia celor ce au vizitat expoziţia s-a îndreptat cu precădere asupra pictorilor din generaţia mijlocie: O. Angheluţă şi îndeosebi Al Ciucurencu şi C. Baba. Vorbind despre C. Baba, Kuzmina arată că acesta se află la apogeul creaţiei sale, şi remarcă puternicul lui temperament, strădania neobosită de a căuta forme noi, de a aborda, deopotrivă, teme cu caracter social şi psihologic. Deosebindu-se ca factură de C. Baba, Al. Ciucurencu se caracterizează printr-un lirism puternic. Întocmai ca şi C. Baba, Al. Ciucurencu acordă multă atenţie problemelor coloritului. Ca o trăsătură pozitivă în creaţia lui Al. Ciucurencu, Kuzmina consideră tendinţa manifestată de acesta în ultimii ani de a crea pînze cu caracter tematic.

Vorbitoarea regretă numărul relativ mic al lucrărilor de grafică, după care scoate în evidenţă calităţile sculpturii lui Ion Irimescu « Fata cu strugurii ». Expoziţia — încheie M. Kuzmina — prilejuieşte un valoros schimb de experienţă între artiştii plastici sovietici şi romîni, contribuind la inflorirea artei în cele două ţări.



CORNEL MEDREA, Michelangelo — ghips

I. Kolpinski, critic de artă, arată că dacă la această expoziţie sînt prezentate multe lucrări ale unor artişti ce nu au expus în trecut, în schimb de data aceasta lipsesc o serie de artişti extrem de interesanţi, ce au putut fi văzuţi la expoziţia precedentă. Vorbitorul relevă progresul realizat în sculptură, dar regretă că în această expoziţie sînt prea puţine căutări în rezolvarea unor probleme tematice. El se arată puternic impresionat de pictorul Pallady, asemuindu-l într-o oarecare măsură cu pictorul sovietic Sarian şi cu pictorul bulgar Dimitr Maistora. S-ar putea ca pictorul romîn să fi preluat ceva de la francezi, în orice caz însă ceea ce a preluat e folosit într-un chip propriu. După ce face o serie de aprecieri în legătură cu aspecte ale creaţiei lui Al. Ciucurencu, vorbitorul analizează lucrările lui C. Baba, arătînd că acesta posedă arta dezvăluirii caracterului general-uman, ştiind totuşi să rămînă un pictor romîn.

Sculptorii sovietici — spune I. Kolpinski mai departe — au ce învăţa de la sculptorii romîni. Acesta este şi scopul conferi nţei de presă, anume de a vedea ce este bun şi folositor în arta colegilor romîni, care să poată fi preluat de la artiştii plastici sovietici. El subliniază că este vorba de a prelua în spirit creator şi nu de a copia, căci o copie, fie ea cît de bună, nu va fi decît o copie. D-sa face apoi analiza portretului lui Pallady de sculptorul Anghel, care a ştiut să redea atît de bine psihologia modelului. Vorbind despre creaţia lui I. Jalea, Kolpinski se referă la portretul acad. G. Oprescu de la care te aştepţi să-l auzi spunîndu-ţi ceva, atît de pline de viaţă sînt trăsăturile sale. Relevă apoi « Oţelarul » lui I. Irimescu şi, îndeosebi « Fata cu strugurii » a aceluiaşi, după părerea sa extrem de expresivă.

În încheiere, vorbitorul felicită pe artiştii romîni pentru faptul că, păstrînd caracteristicile specificului naţional, păşesc pe calea realismului socialist.

NICOLAE GRIGORESCU, Spionul — ulei

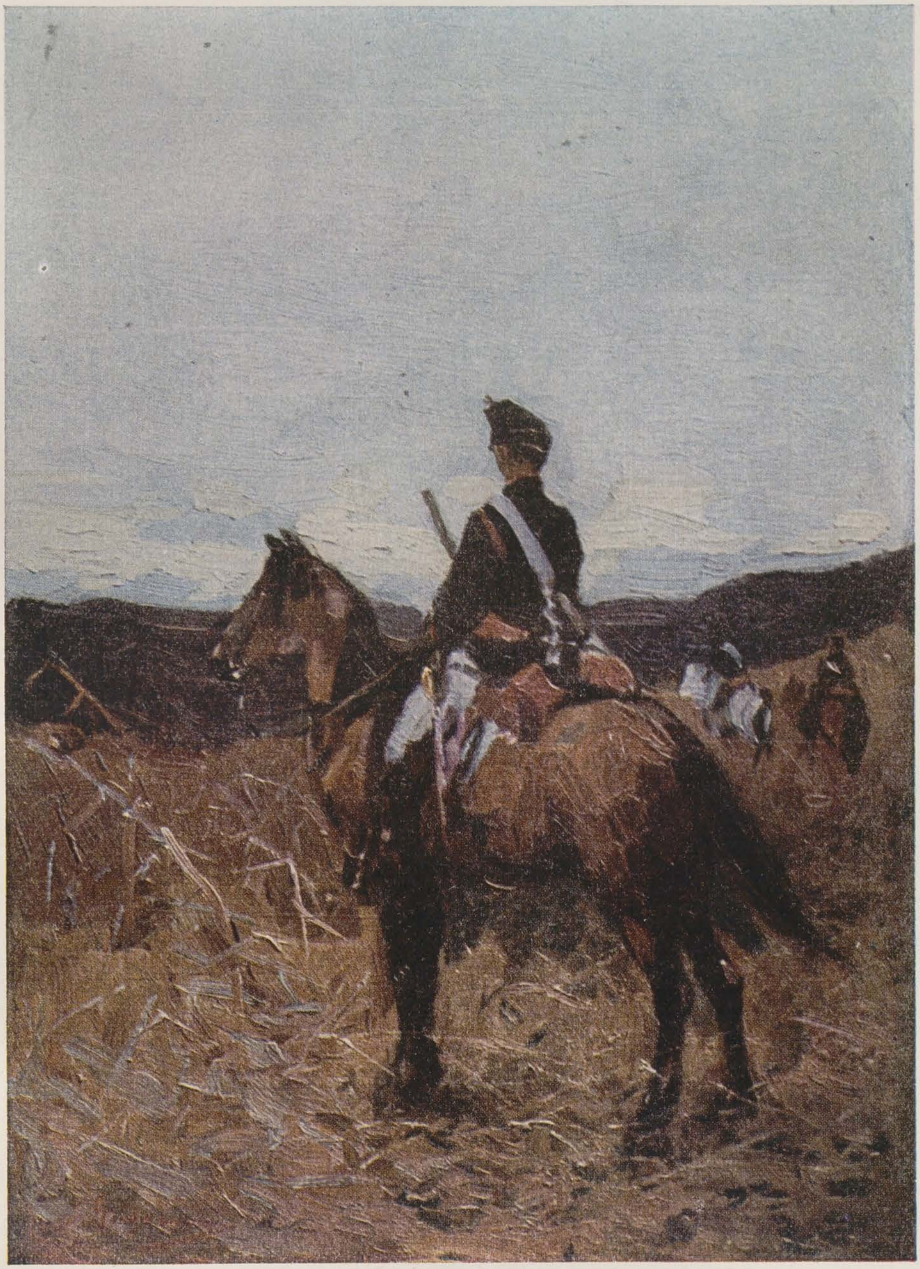
NICOLAE GRIGORESCU ÎN EPOCA RĂZBOIULUI PENTRU NEATÎRNARE

Acad. Prof. G. OPRESCU

Obiceiul, care pătrunde din ce în ce mai mult în armatele europene în campanie, de a face loc, cît ține un război, pe lîngă statul major, unor desenatori reporteri, ori avînd rolul de a fixa şi a strînge documente artistice, însă autentice, asupra evenimentelor cu caracter militar la care sînt martori, datează de pe la începutul secolului, a fost generalizat însă cam din vremea războiului Crimeei. Opinia publică dorea să fie informată precis de situație, nu numai prin comunicatele oficiale, care puteau fi suspectate, şi prin telegramele unor trimişi speciali ai marilor ziare, ci şi prin imagini autentice, luate pe cîmpul de luptă de artişti calificați, şi reproduse, de cele mai multe ori prin gravuri în lemn, în periodicile vremii. Gravori în lemn de mare prestigiu, cum era Daniel Vierge, vor publica tipuri, vederi din Bulgaria şi de la noi, scene de bătăile, după desene făcute la fața locului în 1877 şi expediate prin poştă sau prin curieri. «Illustrated London News», «l'Illustration», mai multe reviste germane şi italiene se întrec care va publica mai întîi asemenea ilustrații inedite, de curînd primite. Este motivul pentru care şi din partea noastră se consideră necesar ca un grup de artişti să însoțească armatele romîne în timpul războiului. Primul la care se gîndeşte guvernul, este, natural, Grigorescu. Numele lui fusese sugerat primului ministru de către generalul dr. Carol Davilla, şeful serviciului medical al armatelor noastre, prieten şi admirator al pictorului [1]), oaspe curent şi uneori pacient în casa generalului doctor, la Azilul Elena Doamna. În grădina azilului el pictase adesea pe unul sau altul dintre membrii familiei acestuia, ori pe pensionare, plimbîndu-se prin aleele parcului. Împreună cu Grigorescu vor face parte din grupul pictorilor reporteri bătrînul Szathmary, care multă vreme fusese un fel de pictor oficial al principatului, Sava Henția, de cîțiva ani numai revenit de la studii, G.D. Mirea, abia ieşit din Şcoala de Arte Frumoase, dar cunoscut lui Davilla din vremea cînd era student la medicină.

Nici unul dintre pictori n-a luat atît de în serios ca Grigorescu însărcinarea de a însoți armata, de a fi prezent acolo unde se întîmpla un fapt demn de a fi comemorat, de a-şi întrebuința întreaga activitate, fără rezerve, fără preget, cu serioase riscuri, în serviciul înregistrării, zi de zi, a tot ce putea interesa atunci opinia publică de la noi şi din restul Europei, pe cei care ar vrea să aibă o imagine sinceră, absolut veridică, a campaniei. Aceasta se vede din scenele reprezentate, pe care

[1]) Cf. C. Istrati: Doi luceferi, în «Calendarul Minervei» nr. 10 (1908) p. 149.



NICOLAE GRIGORESCU – Roșiorul

le putem urmări pas cu pas, a căror dată aproape o putem fixa, scene care adesea se petreceau acolo unde exista o primejdie uneori la cîteva sute de metri numai de locul unde se da lupta[1]).

Desenul, care pînă atunci fusese pentru artist o ocazie plăcută de a-și arăta talentul și un exercițiu util, în timpul războiului pentru independență devine o necesitate imperioasă. Așa începe acea epocă prestigioasă, de pe urma căreia au rămas sute de lucrări, în care, cu o repeziciune uimitoare, el ajunge să se exprime în chip desăvîrșit. Ea este rezultatul împrejurărilor în care e nevoit să lucreze, al practicii zilnice și progresului astfel realizat, grație căror nimic nu se mai opune posibilității de a da o formă definitivă ideilor ce-l năpădesc în fața acțiunilor vitejești ale soldaților noștri, a episoadelor dramatice ale unei campanii grele, cum a fost cea de la Plevna.

Ce se putea imputa lucrărilor sale de debut, era o oarecare lipsă de vigoare, de accent personal uneori, un fel de moliciune în maniera de a sugera volumele și, mai ales, o mare abundență de linii ori de pete — cînd țintea la clar-obscur — linii și pete adesea inutile,

NICOLAE GRIGORESCU, Schițe pentru tabloul Atacul de la Smîrdan — desen

destul de monotone ca valori, la fel de tari, care nu lăsau ochiului nici un loc de odihnă între ele. Stilul acesta, nițel convențional și scolastic, defecte de care își dase seama singur și pe care încercase să le corijeze și chiar le corijase uneori, în opere de bună calitate, îi dispare repede în timpul războiului. Aici, ceea ce domina totul pentru un desenator, era nevoia de o expresie rapidă și precisă, instantanee ca un fulger; de o sugerare a mișcării prin cît mai puține trăsături; de o eliminare a tot ce nu era fundamental subiectului; de a ajunge ca prin simplul duct al liniei, fără nici un fel de umbră, să se sugereze volumele așa cum au izbutit să o facă marii desenatori clasici de la începutul secolului, de spețа lui David și a lui Ingres. Va dispărea mai întîi excesul de umbre. În chipul acesta, chiar și fără umbre, se va ajunge la deosebiri de relief și de nivel, se vor accentua volumele, corpul se va simți sub haina militară, o stofă aspră îl va îmbrăca altfel, va face altfel de cute decît una suplă și subțire.

De atunci începînd, repertoriul temelor sale se îmbogățește. Cum și le alege? Cutreerînd cîmpuri de luptă « *într-o droșcă trasă de trei cai mici, în care avea tot ce-i trebuia pentru mîncat, dormit și pictat*»[1]), pictorul se oprea ori

[1]) Cf. articolul lui Alex. Ciurcu, corespondent de război, publicat în l'Indépendance Roumaine din 10/22 mai 1881, unde ni se povestesc întîmplări ale lui Grigorescu, întîlnit « dans le camp, très souvent à la portée des balles ».

[1]) C. Istrati: op. cit., p. 140. Această droșcă, cu caii deșelați, ne întîmpină de mai multe ori în desenele de la Cabinetul de Stampe al Muzeului de Artă. Într-unul, Grigorescu, în cămașă — deci vara, la începutul campaniei — scrie sau desenează, servindu-se drept masă, de un cufăr. Doi camarazi îl însoțesc. Într-altul, nu-i vedem decît căruța și caii, scoși din hamuri, la un popas.

NICOLAE GRIGORESCU, Atacul de la Smîrdan — ulei

NICOLAE GRIGORESCU, Care cu proviant — ulei şi cărbune

unde vedea ceva interesant şi făcea un crochiu, totdeauna după natură. Metoda sa de lucru ne este cunoscută şi se poate analiza, nu atît din foi izolate, din desenele de oarecare dimensiuni, care au putut fi executate şi mai în urmă, după schiţe la faţa locului, chiar după ce războiul se terminase, cum au trebuit să fie tot grupul important al celor care au instituit colecţia doctorului Kalinderu, părtaş la campanie şi admirator al lui Grigorescu (azi toate la Muzeul de Artă al R.P.R.), cît din două albume care s-au păstrat intacte şi care, de la Muzeul Toma Stelian au trecut la Cabinetul de Stampe al Muzeului de Artă al RPR, unde, de curînd, a mai intrat şi un al treilea album. Asemenea albume au trebuit să fie mai multe şi au existat desigur şi în alte colecţii, dar n-au ajuns încă toate la cunoştinţa noastră. Primele două, mai sus amintite, conţin cam 150 de schiţe, toate din vremea războiului, succedîndu-se mai mult sau mai puţin în ordine cronologică, deşi evenimente care ştim că s-au întîmplat la un interval de timp destul de depărtat, se găsesc uneori pe două pagini succesive[1]). Grigorescu s-a servit de un creion moale, însă bine ascuţit, lăsînd o linie care, la apăsare, devenea intensă şi lucioasă, sau de o peniţă, şi ea foarte ascuţită, pe care o plimba în fugă, în căldura improvizaţiei, în linii subţiri, mlădioase, trase cu vioiciune, cu întreruperi, ca să lase joc luminii, cu reveniri uneori de cîte două-trei ori, pentru a delimita mai corect şi oarecum mai vibrant un contur. Linia, egală deseori pînă atunci, va şerpui mai capricios, se va întrerupe uneori, se va dubla altădată, va primi din cînd în cînd accente puternice, cu vîrful ascuţit al unui creion moale.

Comparînd aceste două maniere simultane de a se exprima, la o analiză mai atentă apar unele deosebiri. S-ar zice că creionul îi e mai drag, poate mai familiar, în orice caz i se pare mai comod şi mai practic. Acea renunţare la detalii, simplificînd şi clarificînd oarecum imaginea, pe care o semnalăm ca un progres, este mai rară în notele cu cerneală. În toate aceste crochiuri punctul de plecare a fost natura, cum se simte fără greutate în fiecare din ele. Unele figuri de ofiţeri ori de soldaţi poartă chiar numele modelului şi devin astfel utile documente. Aşa, de pildă, coloneii Cerchez şi Arion, colonelul Gaillard, dr-ul Kalinderu, colonelul Novitzki, şeful statului major al armatei de vest, soldatul Alexandru Stan, din compania 7-a a regimentului 8, şi alţii. Un autoportret, revenit cu Tezaurul de la Moscova, pare tot de atunci. Altele sînt însemnări fugare, aproape confidenţiale, o tahigrafie în care numai autorul desenului s-ar putea uşor descurca. Nu lipsesc nici detaliile mărunte, cum ar fi pumnul care ţine o sabie, forma exactă a bonetelor de călăraşi şi de roşiori, nu izolate, ci cu o parte a craniului pentru a-şi da seama artistul de felul cum ele acoperă capul, văzute din faţă, din spate, din profil.

Modul acesta de exprimare îi devine cu timpul atît de natural încît, în redarea grupelor, el ajunge să sugereze cu mai nimic, nu numai fizionomia şi înfăţişarea fiecărei persoane, dar chiar temperamentul ei. Într-un grup de ofiţeri la masă, de mici dimensiuni, la marginea taberei, unul stă drept, corect, supraveghindu-şi gesturile, altul pare că se leagănă alene pe picioarele de dinainte ale scaunului, iar un al treilea, indiscret, a umplut fără jenă toată masa cu braţele şi bustul lui.[1])

Majoritatea acestor schiţe sînt în creion, mai rar în cerneală, încă şi mai rar în laviu, deşi acesta este procedeul clasic al desenatorilor colorişti, de felul lui Grigorescu. Cele în care intervine laviul şi guaşa, au fost probabil lucrate ulterior, după note la faţa locului. Repertoriul temelor se îmbogăţeşte pe zi ce trece. De fiecare dată ochiul său descoperă frumuseţi noi, subiecte interesante: în natura înconjurătoare, în configuraţia unei figuri umane, în viaţa tineretului ce-l înconjoară, dezinteresat, viteaz, gata să-şi sacrifice viaţa pentru ideea dezrobirii patriei, fie că acest tineret poartă uniforma dorobanţului, ori pe cea a călăraşului, a roşiorului sau a tunarului. Alteori subiectul este luat din corpul ofiţeresc, pe care uneori îl priveşte cu o nuanţă de ironie, mai ales cînd e vorba de cei mai în vîrstă, corpolenţi şi atît de puţin marţiali, printre ruşii care apar mai ales în grupele ce însoţesc statele majore, printre turcii atît de deosebiţi ca fizic şi ca fire de ai noştri. Schiţează chiar armele de care se serveşte trupa, în faţa lui, şi care ţin un loc important în multe desene, ori calul care poartă pe călăreţ, boul care trage la jug, pe drumurile desfundate, căruţele cu proviant. Din cînd în cînd ceva îi aduce aminte de ţară: o şosea

[1]) Sînt pe foi albe, de dimensiunile 0,20 × 0,12, cu scoarţe de pînză neagră, pe care este imprimat uscat cuvintul « album ». Hîrtia poartă în filigrană: Delta Mill

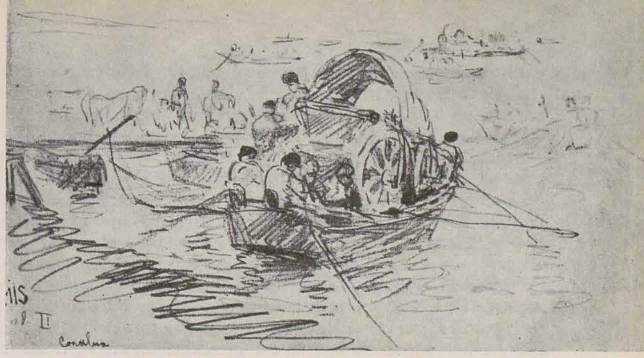
[1]) Gh. Oprescu: Grigorescu desenator, p. 122.

de sat între două dealuri păduroase, un grup de sălcii la marginea apei, o fîntînă la care s-au strîns toate fetele satului bulgăresc, cu vasele lor de aramă, ca să ia apă, sau la care, altă dată, un grup de cavalerişti îşi adapă caii, în timp ce aceleaşi fete îi privesc de la distanţă curioase, însă neîndrăznind să se apropie. Atunci episodul războiului cel de actualitate, este dat la o parte din carnet, şi celălalt, cel paşnic, scena oarecum idilică, îi ia locul.

Un subiect la care el se opreşte mai des — numai în colecţia Muzeului Republicii el ne întîmpină de cel puţin 15 ori — nu numai pentru că îi găseşte un aspect pitoresc deosebit, ci şi pentru că deşteaptă în sufletul lui o simpatie înţelegătoare, milă pentru nenorocirea nemeritată şi indignare, sînt convoaiele de prizonieri. În schiţarea acestei teme tragice el pune tot interesul, toată durerea lui sinceră, evidente pentru orice privitor al desenelor. Sutele de tineri, curajoşi şi dîrji, cu o zi înainte, au devenit aproape o turmă fără voinţă, fără personalitate, o mare grămadă anonimă, în care moartea seceră cu nemiluita sute de victime.

Alteori, şi pictorul se găsea în dispoziţii mai bune. Sînt zilele care preced cine ştie cărei acţiuni importante, cînd oamenii sînt lăsaţi să răsufle, să se mai odihnească. Soldaţii, ca să-şi uite de acasă, s-au prins la joc, iar pictorul, cam pe furiş desigur, schiţează cîte vreun ofiţer mai pîntecos, cu faţa vulgară, cu o bărbie cu caturi şi un nas îmbobocit, chel, sau cu ţeastă ca o căpăţînă de zahăr.[1]) N-are nevoie să exagereze mult: o simplă accentuare a trăsăturilor şi caricatura e gata. Un tip grotesc ia atunci naştere. Dar aceste perioade sînt scurte. Mai lungi şi mai dese sînt cele în care, ca urmare a luptelor îndîrjite, cîmpul e plin de cadavrele ostaşilor noştri şi ale turcilor. De jur împrejur numai oameni morţi, unii purtîndu-şi încă uniforma înmuiată în sînge, alţii despoiaţi, dezbrăcaţi de cei cărora le-a trebuit haina mortului ori o pereche de cizme, la un loc cu caii şi boii ucişi, ca în desenele luate la podul peste Vid, la Plevna sau în cel de la Rahova, unii chiar «prin noroi», cum notează singur artistul, pe străzile oraşelor cucerite. [2])

[1]) Cf. Între altele figura reprodusă de Vlahuţă la pag. 110, sau cele din G. Oprescu: op. cit. pl. 23, 34, 37, 64.
[2]) G. Oprescu: op. cit. pl. 97 şi 58.



N. GRIGORESCU, Trecerea trupelor pe Dunăre la Corabia — desen

Cele două carnete de care am vorbit conţin cea mai mare parte din desenele însemnate din campania de la 1877. Schiţele dau impresia că succed mai mult sau mai puţin cronologic, cum am spus: încep la Corabia, cu îmbarcarea trupelor, şi se termină la Nicopoli, cu notări în care îşi fac loc din ce în ce mai mult civilii, unii citind cu aviditate ziarele, în cafenele, chiar şi un soldat grotesc din garda naţională a oraşului, călare pe un măgar, odată văzut din faţă, altădată din spate. [1]) Între aceste două limite, Corabia şi Nicopoli, se găseşte tot ce a impresionat pe artist, în afară bineînţeles de scenele de oarecari proporţii, executate separat, mai pe îndelete, sau cînd avea un moment de linişte. Temele la care am făcut aluzie în paginile precedente, chiar atunci cînd sînt pe foi separate, de aici pornesc, de la aceste carnete. La cele semnalate anterior ar trebui să mai adăugăm, pentru importanţa subiectului, cîteva tranşee în faţa inamicului, şi pe cele în care se schiţează casa în care Osman Paşa, comandan-

[1]) Acest grup îl regăsim în centrul tabloului, executat în vremea campaniei şi reprodus de Vlahuţă: op. cit. p. 93, sub numele de Cercetaşi bulgari.

NICOLAE GRIGORESCU, Îmbarcarea trupelor la Corabia — desen

tul suprem al armatei turceşti, s-a predat, după victoria noastră, şi chiar scena predării, o slujbă religioasă cu preoţii în mijlocul unui careu de ofiţeri şi de soldaţi îngenunchiaţi, un instantaneu luat de la o mare distanţă, cu împăratul Rusiei, şi altele. Apoi peisajele bulgăreşti, vederi din satele prin care a trecut armata noastră, scene din aceste sate, ca cele de la fîntîna mai sus menţionată, ori ca aglomerarea de căruţe cu «băjenari», după căderea Plevnei, şi cele reprezentînd soldaţi individual, unii cavalerişti, alţii pedestraşi, documente autentice pregătite pentru tablouri viitoare, cîteva realizate, altele rămase în stare de proiecte, bivuacuri, interioare de corturi, vederi cu pontoanele de la capetele de pod, mai întîi la Corabia, apoi la Nicopoli, etc.[1]) (*vezi pag. 15, jos*) Desenele cu soldaţi sînt printre cele mai reuşite. Ele au în vedere de multe ori prinderea în cîteva trăsături expresive a unei mişcări caracteristice: goana după un soldat inamic, saltul în lături al calului şi al călăreţului în momentul în care, în faţa lor, explodează un obuz, gestul unui călăreţ aruncîndu-se în şa, poziţia exactă a celui care, culcat, trage cu puşca, etc.

Ceea ce este surprinzător şi demn de admirat, pentru cine n-a văzut decît picturi de Grigorescu, mai ales cele cu care sîntem oarecum obişnuiţi, scenele idilice, este impetuozitatea sentimentului din aceste desene, forţa bărbătească, nervul cu care sînt realizate. Compoziţiile în care sînt oameni în luptă, în vălmăşagul încăerărilor, sînt excelente. Aşa sînt îndeosebi cîteva din fosta colecţie a dr-ului Kalinderu: un atac de infanterie, complicat, dar admirabil pentru a sugera confuzia aparentă ce domneşte în astfel de momente: atacul de la Griviţa, la 30 august 1877; «Rahova cucerită de romîni»; un atac de cavalerie; multe schiţe pentru Atacul de la Smîrdan, asupra cărora vom reveni. Mai de admirat însă este felul cum artistul, cu un număr mic de figuri, care se desprind în acel vîrtej general, este în stare să sugereze exact şi desăvîrşit, tumultul unei bătălii.

Tot în aceste note fugare ne apare o altă mare însuşire a lui Grigorescu: cea de pictor al calului. Prin cîteva linii el ştie evoca nu numai formele animalului, atitudinea şi mişcările lui, dar, fără ajutorul niciunei umbre, numai prin calitatea liniei, prin ductul ei, cînd puternic, cînd delicat, pînă şi culoarea robei, aspectul mătăsos şi lucios al părului. Robust, răbdător, cuminte tovarăş al soldatului, calul lui Grigorescu, în schiţele din vremea războiului, constituie una din cuceririle lui însemnate ca pictor. Că el era un tot aşa de dotat interpret al boului de jug, ne este cunoscut. Desenele din Bulgaria nu aduc nimic nou în această privinţă. Nouă este simpatia şi înţelegerea lui pentru formele elegante şi agile ale celuilalt animal, pentru luciul catifelat al părului lui, pentru membrele sprintene şi nervoase, aşa de greu de redat fără a te repeta, pentru capul vioi şi inteligent.

Această serie de instantanee de mic format, prinse pe viu, este ceea ce putem considera ca mai valoros, mai neaşteptat şi mai interesant, prin efectele ce au avut asupra creaţiei de mai tîrziu a lui Grigorescu, nu numai ca desenator, ci în ansamblul operei sale. Reacţiunea vie în faţa motivului, legătura instinctivă şi imediată între viziune şi redarea acestei viziuni prin cele mai nimerite mijloace, între ochiul care vede, inteligenţa care cumpăneşte şi mîna care execută îi vor fi de mare ajutor ori de cîte ori se va găsi în faţa unui motiv de predilecţie, în plină natură, şi nu în atelier.

Instantaneele nu constituie însă singura categorie de note şi de schiţe din vremea războiului, care să merite interes. Pe foi izolate, de ceva mai mari dimensiuni, el completează şi dezvoltă unul sau altul din motivele luate din fuga condeiului, ori, cînd împrejurările o permit, se opreşte mai îndelung asupra unei scene mai complicate, a unei acţiuni specifice războiului, pe care o tratează amănunţit şi pentru executarea căreia îşi găseşte răgazul cuvenit. Alteori îl preocupă un portret al unuia sau altuia dintre actorii principali ai dramei, ce se juca în Bulgaria, sau a mai multora, pe aceeaşi pagină.[2])

Pentru un asemenea studiu el întrebuinţează o metodă ceva mai analitică şi mai meticuloasă, iar pagina va fi atunci de şi mai

NICOLAE GRIGORESCU, Infanterist cu puşca la picior — ulei

mari proporţii. Se cuvine să ne oprim asupra cîtorva din aceste desene, pe lîngă cele deja analizate, în legătură cu schiţele din album. Unul pare să fie o primă idee pentru tabloul Spionul. Doi călăreţi, în goana cailor, fug pe un cîmp nelimitat, printre buruieni înalte. Cel dinainte e duşmanul, spionul; celălalt este cel care-l urmăreşte. Încordarea muşchilor feţei acestuia în efortul de a ajunge şi a răpune pe celălalt, trupul lui, pe care îl vedem parcă săltînd ritmic în şa, sînt minunat redate. Subiectul era pasionant şi, pentru a-l realiza satisfăcător şi cu maximum de efect, Grigorescu revine asupra unor detalii, analizează şi pune pe hîrtie atitudinea călăreţului în goană nebună, primind în faţă vîntul, hotărîrea ce i se citeşte în ochi.[1])

Gesturile brutale, cele pornite din încordarea sau disperarea supremă, cele de care depinde viaţa sau moartea celor care atacă sau se apără, într-o învălmăşeală de corp la corp, ne întîmpină adesea în aceste foi izolate.[2]) Ele au la bază acţiuni văzute poate,

[1]) G. Oprescu: op. cit. pl. 52 şi 53.
[2]) G. Oprescu: op. cit. pl. 20, 27, 28, 31, 36, 38, 41, 50 şi 62

[1]) G. Oprescu: op. cit. pl. 38.
[2]) Cf. descrierea lui Delavrancea în Calendarul Minervei din 1908: « Grigorescu îi vede (pe soldaţi) slabi şi negri, scrişnind din fălci, învălmăşiţi în fumul fioros al bătăliilor. Sînt aceiaşi ţărani aprinşi în faţa primejdiei. Avîntul unui popor necăjit, nervos şi brav ». (p. 76)

dar care au fost apoi completate din imaginaţie, constituie un comentar cu creionul sau cu peniţa al unui eveniment, povestit de un martor ocular şi restabilit de artist în amănuntele lui, după observaţii parţiale: soldaţi văzuţi cum ochesc cu puşca, soldat care loveşte cu patul ei, ori care se aruncă orbeşte cu baioneta, gesturi, acestea sau altele, cu care artistul era acum deplin familiarizat, după atîta timp petrecut în mijlocul armatei. Totul, pînă în cele din urmă, devine autentic, respiră contactul inteligent şi clarvăzător cu realitatea.

Examinat de aproape, un asemenea desen surprinde prin pasiunea cu care e schiţat, prin sobrietatea elocventă a liniilor, reduse la minimum, devenite o grafie proprie artistului şi oarecum enigmatică la prima vedere, cum sînt cele mai multe scene de luptă. Dar, pe măsură ce ne deprindem cu felul lui de simplificare, în care n-a rămas decît esenţialul, scena tumultuoasă şi încurcată se luminează, fiecare figură se aşează exact la locul potrivit, învălmăşagul prinde formă şi corp, devine un tot în mişcarea vertiginoasă în care fiecare urmă de creion, de peniţă ori de guaşe, are o parte specifică, un merit în realizare.

Printre aceste desene de format mai mare, avînd ca punct de plecare poate notele din cele două albume, sau din altele, cele mai multe pe hîrtie slab colorată, întîlnim în primul rînd mai multe grupe de prizonieri, cînd nemişcaţi, în ploaie şi în bătaia viscolului, aşteptînd rebegiţi şi îndobitociţi de disperare ordinul de plecare, cînd înaintînd prin noroi şi zăpadă, sub un cer întunecat, pe care se profilează cîrduri de corbi, desene mai departe duse decît schiţele din albume; apoi o luptă în jurul unui steag, viziune dramatică, de un efect minunat; o altă luptă, într-un vîrtej de fum, prin care apar luminile focurilor de armă şi ale gurilor de tun, etc. Ele sînt mai toate în cărbune. Cărbunele îi place artistului şi este unul din mijloacele sale preferate de expresie, şi acum, şi mai tîrziu. E drept că el nu oferă avantajul de a fi repede manipulat, adică de a fi mereu la îndemînă, cum era creionul sau peniţa, este friabil, lasă urme care se freacă uşor într-un portofoliu, frecare ce dezechilibrează repede valorile. Urma pe care o lasă nu este însă niciodată aspră, şi permite, mai ales cînd artistul se serveşte de estompă sau de deget, de gumă sau de puţină cretă albă, o gamă infinită de valori. Apoi, dat fiind că e vorba de un pictor aşa de dotat ca Grigorescu, pentru care lumea exterioară se prezenta mai ales sub formă de pete diferit nuanţate, însă constituind un tot armonios, nici un alt procedeu de desenator nu se apropie mai mult de efectul picturii, nu dă mai mult impresia culorii, ca cel în cărbune. Bastonaşul de cărbune era purtat, cînd pe muche, pentru liniile mai energice ale conturelor, cînd în lat, lăsînd pete de o formă pătrată şi destul de mari, exact ca cele de pensulă, care-i serveau artistului pentru umbre. Luminile ieşeau ori din gumă, ori din cretă albă. Iar inconvenientul frecării imaginilor era mult atenuat prin fixarea imediată a desenului[1]). Deşi lucrînd în împrejurări neprielnice, Grigorescu meticulos şi ordonat cum îi era firea, în droşca lui nu uitase nimic din ceea ce era necesar unui pictor, pentru ca să poată executa orice fel de lucrări, în cele mai bune condiţiuni.

Desenele mai sus analizate şi multe altele, tot atît de cu măiestrie executate şi de caracteristice pentru nivelul de desenator pe care-l atinsese atunci artistul, sînt rodul acestui atît de fecund episod din cariera sa[2]). Ar fi inutil să ducem acum mai departe analiza acestei categorii de opere. Ea ne uimeşte şi ne emoţionează ca tot ceea ce în artă şi-a atins scopul. Totuşi, nu ne putem împiedica de a ne pune întrebarea: unde a găsit omul acesta blînd şi timid puterea de evocare dramatică, furia, după cum numesc italienii acest fel plin de patos de a executa o operă, cu care realizează mare parte din aceste scene?

Au existat în istoria artei mulţi pictori mari de bătălii. În mai toate desenele lor — nu şi în picturi unde intervine culoarea care maschează acest defect — se simte însă lipsa de sinceritate, artificialul. Totul are aerul unei puneri în scenă, al unui episod teatral bine regizat. Luptele lor, ori cît de impunătoare ca aspect şi de teribile, sînt combinaţii de atelier, mai mult sau mai puţin reuşite: ele nu conving. Simţim că cele mai grozave măceluri sînt aranjate artificial, la rece. Doi oameni, printre artiştii mari, ne dau singuri în opera lor acea impresie de groază a lucrului văzut aievea, adevărat, ieşit din indignarea şi din mila pentru cei care suferă de pe urma războaielor: Callot în gravurile sale şi, într-o măsură şi mai mare, Goya. Veresciaghin, şi el un însoţitor al armatelor în 1877, duşman cunoscut al războiului, a pictat cîteva pînze senzaţionale, care se văd astăzi în muzeul Tretiakov din Moscova, însă din cap, fruct al imaginaţiei şi al inteligenţei sale. Grigorescu, din familia celorlalţi doi, nu combină, ci înregistrează. Cu o putere evocatoare senzaţională, el ne pune în faţă, servit de o artă desăvîrşită, un fapt pe care nu putem să nu-l recunoaştem

---

[1]) Fixarea desenelor, este adevărat, le-a împiedicat să se frece între ele şi astfel să dispară, încetul cu încetul, mai ales cînd erau în cărbune. A avut însă şi un alt efect mai puţin favorabil: a schimbat culoarea hîrtiei, îndeosebi a celei verzui, albastre sau gri, des întrebuinţate de Grigorescu, într-un ton murdar, de o culoare nedefinită.

[2]) Cea mai importantă colecţie de desene de Grigorescu se află azi la Muzeul de Artă al R.P.R. provenită în cea mai mare parte (cîteva sute de lucrări) de la fostul Muzeu Toma Stelian. Tot aici au venit să se adauge alte cîteva bucăţi, de la Muzeele Kalinderu şi Simu. Desene importante se mai găsesc la Cabinetul de Stampe al Academiei, cîteva altele la muzeele: Militar şi Municipal, toate în Bucureşti, la Muzeul Zambaccian şi la ciţiva particulari. La Cluj, din fosta colecţie Cioflec, au rămas mai ales caricaturile lui Grigorescu, un număr destul de important şi de bună calitate. Desenele de la Muzeul Kalinderu, cele mai multe provenite din colecţia Dr-ului Kalinderu, în mare parte trimise în Rusia în 1916 şi revenite în 1956, au fost executate, probabil, chiar în Bulgaria, în vremea campaniei, însă în orele mai libere ale artistului, cu toată grija necesară pentru asemenea opere, ce constituiau adevărate tablouri. Cîteva alte desene sînt azi expuse şi în Muzeul din Cîmpina instalat în chiar locuinţa lui Grigorescu, reparată şi restaurată în forma în care se găsea la moartea acestuia.

NICOLAE GRIGORESCU, Grup de prizonieri — acuarelă

ca autentic, şi prin aceasta ne emoţionează. În toate operele din război el ne arată omul adevărat, în toată goliciunea lui.

Alături de desene, picturi importante au luat naştere în timpul sau ca urmare a războiului, ultimele pornind, fie de la schiţe în ulei, fie de la desene luate la faţa locului, mărite şi prelucrate pînă la dimensiunile la care se găsesc acum, ori imaginate ulterior, însă bazate pe amintirile încă proaspete ale artistului. Pînă tîrziu, în 1885, cînd Grigorescu termină marea compoziţie cu atacul de la Smîrdan, el este preocupat de ceea ce văzuse, ţine să aducă contribuţia lui de pictor la eroicul act al independenţei.

Să ne oprim mai întîi la ceea ce fusese executat chiar pe cîmpul de luptă. Sînt sau studii exact ca cele desenate, în creion sau în peniţă, pentru a fixa o atitudine, un gest, detaliile unei uniforme, poziţia pe cal a unui călăreţ, sau lucrări ceva mai semnificative, după un model care i-a pozat chiar atunci. Ar intra în această categorie, ajunse într-un fel sau altul la noi, sau cunoscute din reproduceri: un roşior, împreună cu şaua pe care se găsea de profil, cu capul uşor întors spre privitor, pentru a se determina cît mai exact aspectul unui călăreţ în şa [1]; foarte probabil grupul de artilerişti cu tunul, cu comandantul şi cu caii de rezervă, trecînd în mijlocul cîmpului, spre stînga [2], tablou care prin factura aşa de spontană, de vie şi de deosebită de a celorlalte pînze cu subiecte din campanie, însă executate mai tîrziu, în atelier, cum ar fi Recunoaşterea, cunoscută şi sub numele de Vedetă sau Stafetă, ori Spionul, ori Călăraşul, ori unele convoaie de prizonieri sau de care de proviant, poate fi socotit ca făcînd parte din cele terminate la faţa locului [3]; o sentinelă, adică un dorobanţ cu puşca la umăr, cu mantaua ajungîndu-i pînă deasupra cizmelor, marţial, lucrare importantă deşi de mici proporţii, şi avînd toate însuşirile unui portret la faţa locului, toamna tîrziu, dacă o să judecăm după echipament [4]; un alt infanterist, cu puşca la picior, cu chipiu în loc de căciulă, tot în echipament de iarnă, şi acesta evident un portret [5]; Eclerorii bulgari, în frunte cu rezervistul călare pe măgar, în vederea căruia executase trei desene [6]; o Stradă la Nicopole, unde artistul se oprise mai îndelung, unde de-altfel schiţase şi tabloul precedent [7]; Prizonierii turci, una din operele capitale săvîrşite în vremea aceea, fostă în colecţia Cioflec, de acolo trecută la Muzeul din Cluj, apoi în Galeria Naţională şi de aici din nou la Cluj [8]; cîteva compoziţii cu convoaie de prizonieri, cele care dau evident impresia unor schiţe improvizate la faţa locului — căci sînt şi altele lucrate mai pe îndelete, mai migălos, desigur în atelier — mai toate pe mici pînze anume pregătite pentru a fi uşor transportate şi pentru a putea fi executate ori în ce condiţii s-ar fi găsit pictorul [9]; un Cerchez, în acuarelă [10]; un ofiţer rus, azi la Biblioteca Universităţii din Cluj; doi Călăraşi văzuţi din spate, unul pe un cal sur, îndărătul căruia, în dreapta, se găseşte un grup de alţi cavalerişti, ceva mai larg tratat, altul mai insistent pictat, întors mai din profil, pe un cal bălan, care ocupă aproape întreaga compoziţie, de-a curmezişul [11]; Pomenirea eroilor pe cîmpiile Bulgariei [12], o mică schiţă, în mijloc cu o cruce flancată de drapele, la piciorul căreia se văd îngenunchiaţi clerul, în vestminte albe, şi ofiţerii de rang superior, iar mai jos, de jur împrejur, mai mult ghicindu-se, din cauza felului sumar al execuţiei, trupa şi poporul denit să ia parte la rugăciune; un Cavalerist, tot în recunoaştere, ca şi cei mai sus semnalaţi, în mijlocul unui vast teren deluros, sub un cer greu, de toamnă, pictat cu multă vervă, în largi şi sigure trăsături cu latul pensulei [13]; un infanterist atacînd, un turc mort, în vederea Atacului de la Smîrdan, şi, fără îndoială, altele nu prea numeroase, ascunse prin colecţii particulare pierdute azi sau niciodată publicate.

Ceea ce au în comun toate aceste studii şi schiţe în ulei, cîteva pe planşete subţiri de lemn ori de carton, este vivacitatea trăsăturilor, căldura şi plăcerea cu care sînt lucrate, o execuţie cu o pensulă ceva mai groasă, lăsînd urme adesea pătrate, fiecare perfect distinctă, sau dîre ceva mai păstoase. Tuşele astfel obţinute au fost lăsate intacte, fără reveniri de pensulă care să netezească asperităţile şi să le unească între ele, spre deosebire de ceea ce se va întîmpla cu toate celelalte opere cu subiecte din război lucrate ceva mai tîrziu, în atelier, cu acea intenţie vădită a lui Grigorescu de a da satisfacţie gustului celui care le comandase, persoană sau instituţie, cei cărora le displăcea « nesfîrşitul » din tablourile lui Grigorescu. Toate aceste însuşiri, în ce priveşte factura, le apropie de desene. Să luăm de pildă Roşiorul din colecţia Prof. G. Oprescu, ori Convoiul de prizonieri din Muzeul Or. Stalin. Primul este cam de mărimea Studiului de cavalerist, pe care l-am considerat, cînd am vorbit de desene, ca bază a tabloului cu Spionul, tot cu atîta vervă lucrat, cu o pensulă pe care o putem urmări trecînd repede de la un amănunt la altul, întocmai cum, în desen, putem urmări felul cum era dus creionul, cu aceeaşi promptitudine, cu aceeaşi satisfacţie. Acelaşi lucru se poate spune şi despre Convoiul de prizonieri. Totul pare un joc facil care a amuzat pe pictor în momentul lucrului, în realitate însă cea mai savantă, mai expresivă şi mai personală execuţie în toate aceste notări. Unde însă seriozitatea acestei tehnici, în aparenţă uşor de mînuit, şi eficacitatea ei apar din plin, este în tabloul de proporţii mai însemnate, în Prizonierii turci, studiu adîncit, atît din punctul de vedere al reliefării caracterelor fizice, adică al trăsăturilor etnice, cît şi din cel al redării trăsăturilor sufleteşti ale celor portretizaţi. Seriozitatea, însuşire proverbială a poporului turc, un fel de nedumerire întrebătoare, în ochii celui mai tînăr, ceva aprig, dîrz, în ochii şi în faţa celuilalt, o demnitate de neînfrînt la amîndoi, iată ce artistul a reuşit să exprime în acest minunat tablou, unul din cele mai semnificative pentru epoca în care a fost pictat.

Subiectele realizate ulterior, cîteva din ele de foarte mari dimensiuni, cum sînt Dorobanţul şi Atacul de la Smîrdan, ambele în Galeria Naţională a Muzeului de artă al R.P.R., au ajuns pînă la noi sub forma mai multor variante: mai întîi sub aspectul unui studiu sau chiar a mai multora, în creion, în cărbune, sau în ulei, în care artistul îşi fixa elementele compoziţiei, apoi, ca o schiţă sumară, din fuga pensulei, încă nesigur de aspectul definitiv al compoziţiei, apoi, în sfîrşit, sub această ultimă formă. Este de observat că schiţa primitivă, în culori, mult mai tumultuoasă, pare mai concentrată, mai sinceră, mai avîntată, e mai liber şi chiar mai personal pictată.

Să ne oprim puţin asupra Atacului de la Smîrdan, cea mai cunoscută şi mai lăudată dintre pînzele inspirate de război. De fapt, trebuie să mărturisim că, chiar dacă-i preferăm forma iniţială, cea din schiţa care azi se găseşte sub o formă în colecţia Quintus, la Ploeşti, sub o altă formă puţin modificată, la Galeria Naţională din Bucureşti şi sub o a treia formă, la Muzeul din Craiova, pînza cea mare, opera definitivă, comparată cu alte

[1]) Colecţia Prof. G. Oprescu.

[2]) Îl regăsim sub numele de Baterie în marş, specificat ca fiind un studiu din campania 1878, în catalogul expoziţiei de la Intim Club din 1885. El aparţinea atunci consulului britanic Goodwin.

[3]) Recunoaşterea, în Vlahuţă, p. 78 (ed. fr. 82); Spionul, ibidem, p. 89. (ed. fr. 93); Călăraşul, ibidem p. 80 (ed. fr. 84); Artileriştii, ibidem 0,15 × 0,45.

[4]) Vlahuţă, p. 168 (ed. fr. 172), 0,60 × 0,35, atunci în col. Blaremberg.

[5]) ibidem, p. 198 (ed. fr. 205), 0,40 × 0,30, atunci în posesia lui Goodwin.

[6]) ibidem, p. 93 (ed. fr. 98), 0,20 × 0,30, atunci tot în col. Goodwin.

[7]) Ibidem, p. 183 (ed. fr. 188), 0,26 × 0,29, atunci în col. Vlahuţă.

[8]) Cioflec, pl. 31. Un Turc, de mici dimensiuni, 0,46 × 0,40, expus în expoziţia Centenarului lui Grigorescu, în 1938 (Nr. 46), nu se ştie ce a devenit.

[9]) Una la Galeria Naţională, 0,200 × 0,355, alta, de o calitate superioară, la Muzeul din Oraşul Stalin, fostă în colecţia Alessiu şi reprodusă de Cioflec, pl. 35. Desenul pentru această compoziţie, ca şi un altul, pentru un alt convoi, ambele, mai ales ultimul, din cîteva trăsături energice, dînd impresia unor schiţe în faţa motivului, sînt reproduse de Ionel Jianu în « Grigorescu», ediţia pt. străinătate, p. 47. Primul din aceste convoaie de prizonieri, pictate, cel de la Gal. Naţ., s-ar părea că surprinde un efect de noapte, atît de întunecată este lumina. Cel de al doilea, ne încîntă prin însuşirile sale. A rămas de aspectul unui desen, în care conturul figurilor este obţinut prin linii tari, peste albul preparaţiei pînzei, cu pensula, cu o culoare închisă, delimitînd formele. Peste această primă formă a compoziţiei s-a revenit cu cîteva pete largi, puse exact unde trebuie, dar lăsînd să joace albul preparaţiei, întocmai ca într-o acuarelă. Tot de acuarelă ne amintesc tonurile luminoase şi transparente ale coloritului.

[10]) Cioflec, pl. 32

[11]) Primul la Gal. Naţ., 0,600 × 0,330, cel de al doilea reprodus de Vlahuţă, p. 80 (ed. fr. p. 84) şi de Zambaccian, p. 43.

[12]) Galeria Naţ., 0,160 × 0,320

[13]) Galeria Naţ., 0,139 × 0,235.

NICOLAE GRIGORESCU – Colţ de atelier

NICOLAE GRIGORESCU, Casa unde a fost luat prizonier Osman — desen

opere ale maestrului, tot de mari proporții, ca Rodica, de pildă, de la Banca de Stat, ori cu niște care cu boi imense, unul în colecția fostei familii regale, altul în cea a dr-ului Angelescu, Smîrdanul le este superior. Apoi, nu trebuie să uităm, Smîrdanul este o tentativă unică în arta noastră, date fiind proporțiile pînzei — aproape 10 mp. — și oricare ar fi rezultatele obținute, efortul lui Grigorescu este demn de reputația și de locul pe care îl ocupă printre pictori. Nimeni înainte de el nu mai încercase o lucrare de așa de mare importanță, nici chiar Aman, în opera căruia tabloul istoric ținea totuși un loc cel puțin egal cu portretul. Atunci, care ar fi motivele care ne împiedică să socotim acest imens tablou [1]), ca nefiind de o valoare egală cu alte lucrări celebre ale artistului, cărora cel mai sever critic nu le-ar putea găsi cusur, capetele de evrei, de exemplu, Evreul cu gîsca îndeosebi, cîteva portrete, ca cel al lui Năsturel Herăscu, multe pînze de la Barbizon, între care și peisajul cel mare din Galeria Națională, multe vederi inspirate de orășelul Vitré, multe portrete și studii de țărănci de la Rucăr și chiar Prizonierii turci, ca să ne raportăm la o lucrare ieșită tot din atmosfera războiului? În primul rînd vidul compoziției, imensul spațiu gol, în care de fapt nu există decît două figuri bine studiate: mortul din primul plan, în stînga, în adevăr formidabil ca reușită picturală, capabil să reziste celor mai îndrăznețe comparații, și infanteristul care atacă, căci ceilalți nu sînt decît fantomele stereotipe ale acestuia, repetate de un număr de ori, cel mult cu excepția a doi dintre ei, în dreapta, în fizionomiile cărora se mai simte întrucîtva dorința artistului de a-i individualiza. Dorobanțul, figura principală, mai are încă aerul de a trage după el cu oarecare dificultate piciorul stîng, care i-a rămas mult în urmă, iar brațul drept îi este destul de rău desenat, disproporționat de lung [2]). Pictural, această imensă figură nu ne poate satisface. Greșala lui Grigorescu a fost de a se opri la o suprafață prea mare pentru subiectul tratat și de a nu fi știut s-o umple în chip satisfăcător. Aceasta l-a obligat să dea figurilor dimensiuni supranaturale, să le conceapă adică la proporții cu care nu era obișnuit și care cereau din partea lui un stil eroic, à la Rubens sau à la Delacroix, o memorie vizuală și o imaginație pe care nu le poseda. Greșeala a fost chiar că s-a oprit la un asemenea subiect: un atac de infanterie. În chip fatal el era nevoit să repete pînă la marginea pînzei, adică pînă la orizont aceeași mișcare a soldatului din primul plan, ceea ce devenea nu numai obositor de monoton în compoziție, dar îi răpea și orice posibilitate de individualizare a figurilor, văzute, cele mai aproape din profil, celelalte din spate. Pînă și coloritul, însușirea de căpetenie de totdeauna a lui Grigorescu, nu e aici la înălțimea obișnuită, albul zăpezii din primul plan e prea luminos, aproape face gaură în compoziție. Și totuși, tocmai din pricina strălucirii zăpezii, tabloul ar fi trebuit să fie ceva mai luminos, mai puțin fumuriu. Din această pricină, impresia generală este de ceva nu deplin de reușit, rece, diluat la fiecare trecere, de la desenul primitiv în cărbune și de la studiul în ulei din Galeria Națională tot pentru personajul principal, la schițele în ulei [1]), și de la acestea la tabloul definitiv, pierzînd de fiecare dată cîte ceva din focul inspirației, cum se întîmplă cu un lichid forte, trezit din pricina unor transvazări succesive.

Și nu s-ar putea spune că artistul a fost surprins nepregătit, atunci cînd i s-a comandat atacul de la Smîrdan. Marele număr de schițe ajunse pînă la noi, executate în timpul campaniei, la începutul anului 1878, Smîrdanul fiind unul din ultimele centre cucerite de armata romînă înainte de a se întoarce în țară, ne dovedește că el se gîndise îndelung la acest subiect și își luase măsurile ca să-l poată trata cu maximum de cunoștințe documentare. Aceasta mai dovedește că încă de la început, el nu și-a dat bine seama de toate dificultățile ce-l așteptau tratînd un asemenea subiect. Regretăm, din acest punct de vedere, condițiile grele pe care Grigorescu și le-a impus singur și care contribuie ca să facă din acest tablou, care ar fi putut fi o operă capitală în cariera sa, ceva, desigur nu nedemn de el, dar nu proporțional cu munca depusă, cu ceea ce artistul însuși și opinia publică așteptau de la subiectul pe care contactul artistului cu marele eveniment al războiului independenței l-ar fi putut da. Cînd ne gîndim la grandoarea unor lucrări similare, cum ar fi bătăliile lui Rubens, « 2 de Mai » a lui Goya, multe din operele baronului Gros, inspirate de epopeea napoleoniană, și la calitățile de care compatriotul nostru dă dovadă în alte lucrări, ne pare rău că el nu și-a dat mai bine seama de greutatea subiectului la care se oprise, de limitele posibilităților sale. Căci — și aceasta trebuie din nou accentuat — mortul din stînga tabloului nu e inferior ca realizare celor mai multe figuri, alese fragmentar, dintr-una sau alta din acele picturi renumite, mai sus amintite.

Rezervele noastre cu privire la Atacul de la Smîrdan s-ar putea repeta, încă mai accentuate, și despre Dorobanțul, de proporții uriașe, din Galeria Națională, corect, însă de o corectitudine scolastică, în care nu mai găsim nici energia, nici verva schițelor de pe natură sau din cele care au precedat compozițiile finale. Schițele pentru Smîrdan, de pildă, mult mai concentrate, mai pline decît imensul tablou definitiv, nu mai prezintă golurile care ne supără în acesta. Execuția este mai bine condusă, febrilă parcă, așa cum cere un asemenea subiect violent, în care

[1]) Gal. Naț., 2,95 × 3,88.

[2]) Este de remarcat că, în minunatul studiu în cărbune și tuș, în vederea compoziției celei mari, aceste defecte nu apar. Cf. G. Oprescu: op. cit. pl. 41.

[1]) Vlahuță: op. cit. p. 81, 0,22 × 0,35.

se redă învălmăşeala, haosul unei acţiuni în aparenţă dezordonată în ritmul ei, în realitate supunîndu-se unei voinţe conducătoare, vîrtejul mişcărilor unor trupuri încleştate în luptă, dar în care e imposibil să distingem pe fiecare luptător în parte.

Această diferenţă în favoarea tabloului de mici dimensiuni, ieşit dintr-odată, şi nu, cum se întîmplă cu tabloul cel mare, după ezitări şi amînări, reluări în dispoziţii care nu se mai potriveau cu subiectul pictat, ne aduce aminte de o mărturisire a lui Grigorescu însuşi, făcută lui Vlahuţă: « *Numai într-o schiţă poţi rămîne sincer pînă la sfîrşit. Intr-un tablou migălit începi să te observi, şi din momentul acela, e mai mult meşteşug decît artă* [1]». Constatare adevărată, care se potriveşte pentru orice artist mare, pe care o cunoaştem şi din proza lui Delacroix. Ce păcat că o părere atît de justă a fost uitată în împrejurări decisive, cum erau cele în care Grigorescu lucra la Atacul de la Smîrdan, la Dorobanţ şi la alte cîteva opere, din fericire puţine la număr. Mai toate de mari proporţii, bine începute, bine gîndite, cum se poate dovedi din schiţa primitivă, acolo unde ea există, în cele din urmă artistul pierzîndu-şi răsuflarea, devenea, cum spune singur, un bun « meşteşugar » [2]).

Din această epocă mai sînt cîteva tablouri, cele mai sus menţionate: În recunoaştere, Spionul, sau cele executate pentru Ministerul de Război: Un dorobanţ cu goarna şi Un atac la Rahova [3]). În acest ultim tablou Grigorescu utilizează din nou compoziţia din Atacul de la Smîrdan de data aceasta complicînd-o, de vreme ce înaintea dorobanţului ce se precipită la atac, cu baioneta, se găseşte un pedestraş turc străpuns de arma aceluia. Acelaşi mort pe primul plan completează grupul central, în jurul căruia se petrece scena, mult mai bine rînduită şi mai plină decît în cel de la Smîrdan. Şi aici recunoaştem frumosul studiu în desen, pentru atacul cu baioneta, mai direct utilizat decît chiar în Smîrdan de vreme ce nici un amănunt nu e lăsat la o parte. Tot pentru Ministerul de Război fusese de altminteri executat şi Spionul.

Cu excepţia Atacului de la Rahova, viguros şi febril pictat, arătîndu-ne o faţă interesantă şi rară a talentului autorului, celelalte sînt ieşite dintr-o execuţie mult mai potolită, aproape linsă, probabil ca să nu sperie pe cei care făcuseră comanda, celălalt fel de execuţie, cel avîntat, cel în care se simţea mersul dinamic al pensulei, fiind adesea atacat în presă de către cronicarii incompetenţi, ca fiind « neisprăvit ».

Tot de atunci, şi tot bazîndu-se pe documentele înregistrate de pictor pe cîmpul de luptă, sînt şi cîteva desene de mari proporţii, în care apare încă odată Atacul de la Rahova, apoi Care cu proviant şi un convoi de prizonieri, azi la Galeria Naţională [1]). În realitate sînt nişte tablouri complete într-un singur ton, în genul aşa numitelor grisailles, de o execuţie superioară, în care artistul, servindu-se de cărbune, de guaşe albă şi de estompă, pe care acum le mînuia după plac şi fără greş, a reuşit să obţină trei excelente opere de o valoare artistică mai înaltă decît multe uleiuri din aceeaşi vreme.

Cu acestea terminăm analiza noastră asupra epocii din vremea războiului, una din cele mai strălucite din cariera lui Grigorescu. Un capitol plin de prestigiu prin marele număr de lucrări, prin varietatea temelor, prin perfecţiunea execuţiei, neîntrecută la noi nici chiar de Grigorescu însuşi, se încheie. O altă însuşire care ne face preţioase aceste desene, este că cele din campanie se pot data cu multă exactitate, pornind de la descrierea evenimentelor şi confruntîndu-le cu acestea, ceea ce nu e cazul decît cu foarte puţine altele. Ele pot deci servi ca puncte de reper pentru o cercetare amănunţită şi o datare relativă, nu numai a desenelor din epocile următoare, dar şi a unor tablouri pentru care un desen sau altul au putut servi ca punct de plecare.

[1]) citat şi de K. H. Zambaccian: Grigorescu pag. 28

[2]) Smîrdanul, comandat artistului de către primăria Capitalei n-a fost terminat la vreme şi a dat naştere la recriminări din partea primăriei. A fost bine plătit: 10.000 lei aur şi un loc la şosea, cel pe care s-a zidit mai tîrziu palatul Sturdza, cel adică pe care se ridică azi Ministerul Afacerilor Externe. Vînzarea locului s-a făcut printr-un intermediar, nu tocmai ireproşabil, ceea ce a dat naştere la un proces între acesta şi fostul proprietar, cum se vede ici-colo în corespondenţa artistului publicată de G. Oprescu.

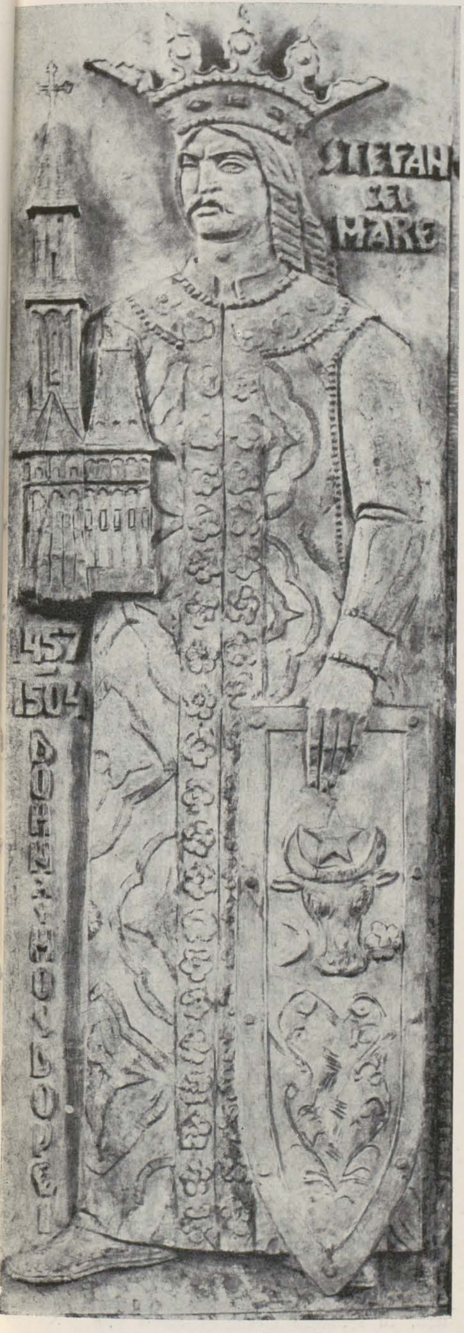
[3]) Galeria Naţională a Muzului R.P.R. posedă o variantă. Cf. şi Cioflec, pl. 33 şi Vlahuţă, p. 85 (ed. fr. 89).

[1]) V. Cioflec, op. cit. pl. 33, 34, 35.

NICOLAE GRIGORESCU, Saltul în lături în faţa unei explozii — desen

DOUĂ EXPOZIȚII COMEMORATIVE

PETRU COMARNESCU



GHEORGHE COMAN, ECATERINA TUDORACHE și MIRCEA STEFĂNESCU, Ștefan cel Mare (basorelief) — ghips patinat

ȘTEFAN CEL MARE

Expozițiile comemorative își au multiple scopuri, dintre care firește că primul este acela de a face mai temeinic cunoscute contemporanilor înseși evenimentele istorice respective, de a le adînci în perspectivele ulterioare ce le-au sporit semnificația de-a lungul vremii. Mai ales astăzi, cînd însuși înțelesul istoriei pornește de la cauza poporului, de la viața, luptele și năzuințele lui, iar procesul desfășurării istoriei este privit dialectic, astfel de comemorări își au un înalt rost de educație cetățenească. Într-adevăr, ele constituie îndemnuri pentru toți oamenii conștienți de a adînci elementele constructive ale trecutului, de a desprinde mai limpede ceea ce a fost spornic și progresist în contradicțiile și luptele ce s-au dat. Pentru oamenii de știință și pentru artiști, asemenea comemorări sînt prilejuri de studii mai adînci și de creații mai cuprinzătoare și mai înțelegătoare față de sbuciumul și înfăptuirile istoriei.

În februarie a. c., împlinindu-se cincizeci de ani de la răscoalele țărănești (1907), iar la 12 aprilie cinci sute de ani de la înscăunarea lui Ștefan cel Mare (12 aprilie 1457), s-au organizat două mari expoziții, în care alături de documente și date istorice, valorificate în spirit științific, s-au prezentat și o seamă de opere artistice, atît din vremea respectivă, cît și din vremea noastră, privindu-se trecutul cu ochii prezentului și ai viitorului.

În cele ce urmează, ne vom ocupa de latura artistică a celor două expoziții și de problemele ce le pun lucrările vechi sau noi prezentate. Dată fiind dezvoltarea artistică și lucrările inspirate de două epoci, atît de distanțate în timp, vom începe cu expoziția « Ștefan cel Mare și epoca sa », trecind apoi la expoziția 1907.

Ce a însemnat domnia lui Ștefan cel Mare pentru arta noastră se știe în linii mari și atît istoricii cît și arhitecții sau bizantinologii au cercetat această epocă de înflorire artistică. Înflorire explicabilă și prin dezvoltarea economică a Moldovii din vremea aceea, și prin avîntul pe care l-a căpătat în toate domeniile de activitate viața țării, datorită gloriei ce i-a adus-o Ștefan cel Mare.

În epoca acestuia s-a închegat stilul arhitectural moldovenesc, sinteză de bizantin și de gotic, și s-a îmbogățit pictura murală a bisericilor și clădirilor civile, ca și întreaga ornamentație a clădirilor. Dacă de la clădirile civile nu ne-a rămas nicio frescă, deși pe cale documentară se știe că zugravii împodobeau cu fresce încă de pe vremea lui Alexandru cel Bun locuințele domnești și cele ale dregătorilor — în schimb numeroasele biserici ridicate de Ștefan sînt existente și astăzi, pentru a sta mărturie în privința originalității și armoniei noului stil arhitectonic creat atunci — și pe care îl oglindește în forma cea mai bine păstrată biserica *Sf.* Gheorghe din Hîrlău, chiar dacă Putna și Neamțul au fost marile sale ctitorii. De asemenea, cetatea Sucevei, unde actualmente se fac noi cercetări arheologice, arată prin rămășițele ei existența unei vieți mai complexe, pe care o dovedesc și documentele vremii, de pildă acea impresionantă știre că, pentru rapida construire a uneia din cetățile sale, Ștefan cel Mare a folosit opt sute de meșteri zidari și șaptesprezece mii de lucrători. Mănăstirea Voronețului (1488) a fost construită în mai puțin de patru luni, după cum menționează pisania existentă și astăzi.

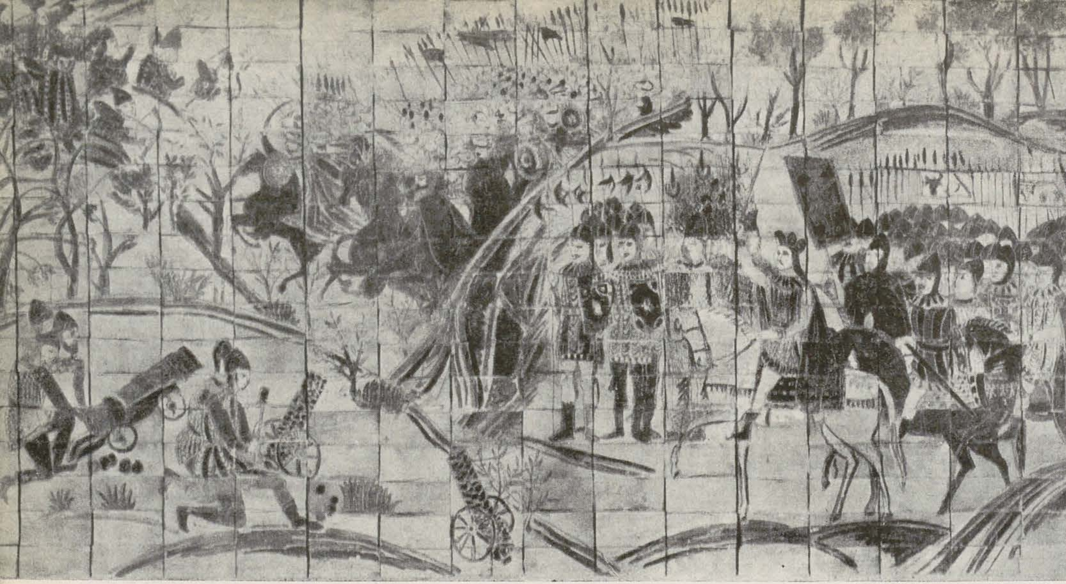
Astfel de mărturii dovedesc amploarea mijloacelor tehnologice și prezența în Moldova a unei multiple și diferențiate pături de meșteri și meșteșugari, unii veniți desigur din alte țări, dar majoritatea localnici.

De aceea, nu trebuie să ne mire avîntul pe care l-au luat mai toate artele precumpănitoare în vremea aceea, de la arhitectură la pictura în frescă și de la țesături și ceramică la gravura în piatră și în lemn.

Faptul că într-un interval relativ scurt — într-un secol și cîteva decenii, dacă socotim și întreaga durată a domniei lui Ștefan — s-a constituit în arhitectură un stil nou, cu totul original, în care se îmbină sintetic o seamă de variate elemente bizantine, cu altele gotice, trebuie să ne dea de gîndit mai mult și asupra rolului lui Ștefan în toată această creativitate. Dacă documente scrise lipsesc în privința rolului său de însuflețitor cultural, monumentele totuși există și ele vorbesc mai mult decît documentele scrise. Ștefan este acela care a hotărît ca la vechea biserică din Rădăuți, ridicată probabil de Bogdan descălecătorul, să se schimbe lespezile de pe mormintele înaintașilor săi, și noile lespezi, avînd cîmpul gravat în méplat cu jocuri florale și vegetale, dovedesc un gust artistic în totul remarcabil, ca și țesăturile sau ornamentația fațadei bisericilor cu acele alternanțe de pietre de rîu și cărămizi aparente, cu discuri smălțuite și avînd motive decorative, ca să nu mai stăruim aici asupra diferitelor elemente ale sintezei arhitectonice, în care se vădesc calități rămase statornice în arta noastră: simțul măsurii și al armoniei, adaptarea rațională și de bun gust a posibilităților artistice la condițiile și cerințele locului, năzuința spre o viziune artistică unitară și totuși bogată în varietățile ei.

Toate acestea pledează pentru a conferi lui Ștefan cel Mare rolul unui îndrumător în viața artistică, nu numai al unui simplu cîrmuitor, care comandă, fără pricepere deosebită, monumente și opere de artă. Există prea multă unitate și coerență în tot ce s-a creat în timpul domniei sale, pentru ca să nu vedem în Ștefan cel Mare (în care se îmbină cavale-

OSCAR HAN, Ștefan cel Mare — ghips



PAVEL CODIȚĂ, PAUL GHERASIM și GHEORGHE MOGOȘ, Luptele de la Podul Înalt — ceramică

rismul medieval cu caracterul omului de Renaștere, mai iubitor de viață și mai avîntat) și pe însuși îndrumătorul și însuflețitorul noului stil.

Astfel se deslușește mai limpede de ce avîntul artistic manifestat în vremea sa continuă și sub Petru Rareș, cînd pictura murală cunoaște noi dezvoltări, în acele biserici cu exteriorul zugrăvit în întregime (Voronețul zugrăvit pe dinafară la 1547, Arbora, Moldovița, Humor etc.) și care sînt unice în lume, asigurînd picturii moldovenești un loc special în istoriile artelor și în cercetările unor savanți ca Diehl, Strzygovski, Bréhier, Millet, Rice, Réau sau Paul Henry. Savantul rus Kondakov a confirmat că în Rusia se vorbea în secolul al XVI-lea de o « artă moldovenească », iar alți savanți romîni și străini, de la Iorga la G. Balș și de la Romstorfer la Podlacha, neuitînd pe I.D. Ștefănescu, au cercetat aceste comori de artă, amintind, unii din ei, și de o școală moldovenească de pictori și iconari, precum și de breasla zugravilor existentă în 1570, la Suceava.

Ar fi momentul ca istoricii artelor de la noi să studieze cu o privire de ansamblu realizările artistice ale epocii lui Ștefan cel Mare, desprinzînd rolul de ctitor artistic al marelui voevod, de adevărat însuflețitor al unui stil specific poporului nostru. Deasemenea, criticii de artă ar trebui să cerceteze pentru valoarea lor general umană, pentru arta coloritului și a decorativității, pentru stilul lor îndreptat spre realism și aducînd un timbru popular, frescele din vremea lui Ștefan cel Mare și a lui Petru Rareș, independent de sensul lor religios, așa cum au făcut de atîtea decenii încoace lingviștii și literații cu textele religioase ale lui Coresi și Varlaam sau cu cronicile, descoperind — dincolo de tîlcul religios sau social — monumente de limbă și cugetare. Paul Henry a descoperit în frescele de la Voroneț și de la alte biserici elemente folclorice și cercetările ar trebui continuate pe linia aceasta, spre a se învedera cum chiar în cadrul rigid al vechii arte bizantine zugravii noștri au dovedit o puternică originalitate și au adus o seamă de inovații artistice, legate de viața din preajmă. Chiar dacă nu li se cunosc numele, zugravii anonimi ai Voronețului, Humorului, Vetrei Moldoviței etc. au fost mari artiști ai coloritului și decorativității și priceperea lor în arta frescei, cea mai dificilă dintre toate artele, după mărturisirea lui Michelangelo, o confirmă însăși trăinicia lucrului lor, frescele exterioare din nordul Bucovinei rezistînd timp de mai bine de patru veacuri intemperiilor și păstrîndu-și pînă azi coloritul viu, străveziu, strălucitor parcă de măiestrită acuarelă. O primă lucrare în care frescele de la Voroneț sînt privite ca opere de artă cu un ochi de critic se află sub tipar și ea ar trebui să fie continuată.

Expoziția de la Palatul Republicii a evocat o parte din aceste comori artistice din epoca lui Ștefan cel Mare, uneori cu ajutorul fotografiilor și fotomontajelor, alteori cu ajutorul inscripțiilor și datelor figurative, alteori chiar cu opere autentice din această epocă. Dacă cetatea Sucevei a fost înfățișată (în starea actuală) într-o machetă, iar cetatea Neamțului a fost reconstituită într-o grăitoare imagine — siluetele și fațadele pictate ale bisericilor mai de seamă se perindau în mari fotografii și fotomontaje, închegînd o atmosferă de evocare științifică, în care piesele autentice căpătau înțelesul cuvenit. Capitelul de marmură de la curtea din Vaslui și cheia de boltă de la cetatea Sucevei — o floare de piatră cu cinci petale, iscusit cioplite — au ilustrat preocupările de înfrumusețare arhitectonică ale vremii lui Ștefan, ca și numeroasele discuri smălțuite și fragmente de ceramică, de-o bogată varietate în privința motivelor decorative, unele cu figuri simbolice, altele geometrice (steaua, rozeta, cu figuri etc.). Plăcile de sobe sau cele de decorație interioară, unele reprezentînd cavaleri în armură, se înșiruiau în vitrine, ca și unele exemplare de olărie smălțuită de la Suceava și Putna.

Emoționantă și cu tîlcul ei — prețios mai ales pentru lumea artiștilor — este lespedea de mormînt a unui pictor de pe vremea lui Ștefan, lespede cu caracteristicile motive florale și vegetale în stil bizantin-romanic, purtînd următoarea inscripție: « maistor Gheorghe zugrav a venit din părțile Tricalchiei și s-a mutat spre veșnicile lăcașuri în zilele binecinstitului domn... în anul 7038 (1530) luna ianuarie 14. » Este piatra de mormînt a pictorului Gheorghe din Tricala, îngropat la Hîrlău, unde probabil că a și zugrăvit frescele interioare.

Cea mai de seamă piesă autentică expusă a fost acoperămîntul de mormînt al uneia din soțiile lui Ștefan, Maria din Mangup, decedată în 1474 și îngropată la Putna. Prin prezența la Suceava a acestei principese de obîrșie bizantină s-au întărit legăturile economice și culturale

Portretul brodat al Mariei din Mangup, soția lui Ștefan cel Mare — 1474 — fragment (col. Muzeului Mănăstirii Putna)

cu cetatea de pe țărmul Crimeii, la rîndul ei loc de încrucișare al unor arte, care au contribuit la sinteza stilului moldovenesc. Minunata broderie moldovenească înfățișează în întregime și în proporții monumentale figura Mariei din Mangup. Deși chipul cu ochii închiși exprimă liniștea morții, se deslușesc trăsăturile acestei ființe impunătoare: ovalul feței, cu sprîncene arcuite și bărbie ușor ascuțită, cu o frunte largă, împodobită de părul pieptănat cu cărare. Întregul chip, ca și statura măreață, au un aer de distincție. Artista anonimă care a țesut broderia (vreo domniță

sau țesătoare de la curte) a știut să-i redea chipul în tehnica stilizată a artei bizantine, aici cu totul hieratică. Pe cap doamna poartă o bogată și elaborată diademă imperială cu pandelocuri, ce-i atîrnă pe umeri. Remarcabile sînt ornamentele florale ale mantiei, de un desen regulat și armonios. Coloritul auriu și argintiu, cu unduiri albăstrii, de-o gingașă discreție, reliefează figura pe fondul de-un trandafiriu stins. Bordura cu litere slavone, ca și arcada orientală, în care este înscris chipul Mariei sau jocurile florale din dreapta și stînga arcadei, asemănătoare acelora ce le găsim în ornamentele frescelor sau pe lespezile de mormînt, întregesc iscusita decorativitate a acestei broderii lucrată pe mătase cu fir de aur.

Măiestria broderiilor moldovenești apare și în vălul de tîmplă dăruit de Ștefan mănăstirii Putna în 1484, acesta cu numeroase personaje, diferit individualizate și în atitudini variate, lucrat tot cu fir de aur, sau în epitrahilul de la Dobrovăț, cu portretele lui Ștefan și al altei soții, Maria Voichița. Evangheliarele de la Humor (1473) și sf. Ion din Piatra — prezente în expoziție — primul cu portretul lui Ștefan cel Mare sau tetraevanghelul scris de mîna ieromonahului Nicodim constituie unele din cele mai însemnate manuscrise ale vremii.

Deosebit de însemnat este portretul lui Ștefan din evangheliarul de la Humor, asemănător de altfel cu portretul din tabloul votiv de la Voroneț, reprodus fragmentar și cu fidelitatea cuvenită în expoziție de către Gh. Popescu, Nuni Dona și I. Musceleanu.

WLADIMIR C. HEGEL, Portretul lui Ștefan cel Mare (medalion), ghips

Disc de fațadă de la o biserică înălțată în epoca lui Ștefan cel Mare

În aceste imagini, Ștefan apare cu statura lui viguroasă, cu chipul rotofei, plin de energie și spiritualitate. La Voroneț, la Dobrovăț și la biserica Sf. Ilie de lîngă Suceava, chipul lui Ștefan a fost cel mai bine păstrat, ca și în evangheliarul de la Humor. Pictorii noștri clasici care l-au înfățișat pe Ștefan nu au cunoscut aceste portrete autentice și de aceea la un Theodor Aman sau în gravurile unui A. Asaky sau I. Miller, prezente în expoziție, chipul lui Ștefan este înfățișat cu totul convențional, ca și în statuia lui Frémiet, aflată la Iași.

În picturile lui Aman (« Aprodul Purice » și « Arcașii lui Ștefan ») Ștefan apare asemănător lui Mihai Viteazul. Singurul dintre artiștii noștri mai vechi, care s-a apropiat de adevărata imagine a domnitorului, înfățișîndu-l cu energia, noblețea și forța lui de gîndire este sculptorul Wladimir Hegel, autorul, printre altele, al remarcabilei statui de la Iași, înfățișînd pe Miron Costin. În medalionul-relief al lui Hegel, profilul lui Ștefan este interpretat pe bază documentară și cu simțămîntul unui mare artist. Privirea clarvăzătoare, concentrarea gîndului, energia și luminozitatea chipului se vădesc în acest portret caracteristic, prezent în expoziție.

Pentru comemorarea înscăunării lui Ștefan, s-a făcut apel la o seamă dintre artiștii noștri de azi. Și dacă unii au evocat în compoziții și peisaje acțiunile și locurile legate de viața domnitorului, alții s-au concentrat asupra portretizării sale. Bustul lucrat de O. Han cu un an mai înainte și neresimțindu-se, ca alte opere expuse, de graba predării într-un termen scurt, este un portret-sinteză, luminos și interiorizat, plin de căldură și noblețe, construit monumental. Se vădește în portret acea îmbinare de gînditor și om de acțiune, de ființă energică și suflet măreț, caracteristică lui Ștefan. Cum astfel de comemorări stimulează mai departe creația artiștilor — și de altfel acesta este rostul lor, nu numai expoziția propriuzisă — O. Han a lucrat între timp mai multe statui cu Ștefan, fie statui ecvestre în diferite momente și posturi, fie statui cu figura întreagă, acestea înfățișîndu-l în atitudine de ctitor al culturii și artei. Asemenea lucrări îmbogățesc patrimoniul nostru artistic și dovedesc și în această privință rodnicia unor atari comemorări. Dintre cele trei statui ecvestre, lucrate de C. Baraschi și aflate în expoziție, cea în care Ștefan apare cu buzduganul în mînă este mai expresivă. Aici chipul său are energia cuvenită.

Relieful făcut de Militza Petrașcu după portretul din evangheliarul de la Humor și mai ales relieful lucrat de Gheorghe Coman, Ecaterina Tudorache și Mircea Ștefănescu înfățișîndu-l pe Ștefan în picioare, în postură de ctitor cultural — sînt două lucrări care vor rămîne. Într-a doua lucrare, chipul domnitorului, deși stilizat ca și întreaga compoziție în relief, este modelat cu trăsăturile-i caracteristice și are forță de expresie. Cuvinte bune merită și altorelieful sculptorilor Vladimir Florea și Vasile Condurache « Ștefan cel Mare și plăieșii », prezentat prima dată la expoziția anuală de stat din 1954. Chipurile plăieșilor ar fi trebuit să fie mai individualizate în acest ansamblu decorativ, plin de mișcare și de ritm.

Ca în mai toate lucrările sale, Ion Vlad dovedește preocupări de stil și în relieful expus, pe care ar trebui să-l reia, spre adîncire și dezvoltare. Și alte lucrări, unele făcute poate în grabă, ar putea fi reluate, de pildă proiectul de friză al lui Mircea Ștefănescu, relieful plin de ritm și decorativitate vădind un începător de talent, al lui Vasile Gorduz, și acela semnat de N. Pascu și Al. Cumpătă. Gabriela Manole și Victor Papa dovedesc de asemeni calități compoziționale. Relieful « Ștefan cel Mare după victoria de la Vaslui » datorit unui colectiv de sculptori — Mac Constantinescu, T.N. Ionescu, B. Iskovitz și I. Tureatcă — are o sobră desfășurare în accentele cuvenite.

Piatra de mormînt a lui Gheorghe Zugravul din Tricala

Statua lui Cristea Grosu « Călăreț din vremea lui Ștefan » compusă din volume mari și sensibile, decorativ conturate și îmbinate, sugerînd încordarea și avîntul are un aer legendar, părînd desprinsă din folclor.

Dintre picturile în ulei, puține compoziții sau poate niciuna nu rămîn ca bunuri artistice în sine, chiar dacă unele, mai mult schițe, au pus interesante probleme compoziționale autorilor. Decedatul pictor D. Stoica are două compoziții: « Ștefan cel Mare primind solii tătari », lucrare fără măreție și atitudini caracteristice, și « Pîndarii lui Ștefan cel Mare », aceasta mai articulată, dar fără un deosebit tîlc artistic. Calități de culoare și compoziție în lucrări însă nerealizate, rămase la o fugitivă schiță, dovedesc Nicolae David (« Cînd se dă de veste »), C. Blendea, Vasile Ștefan. Peisaje evocînd monumente rămase de la Ștefan, expun Gh. Spiridon, Paul Verona, Gh. Răducanu, Vasile Melica și V. Pintea. Unele din compoziții și peisaje ar merita să fie reluate și adîncite. De la grafică reținem peisajul din Suceava al lui Al. Țipoia, plin de atmosferă sugestivă și finețe.

Majoritatea lucrărilor de artă aplicată dovedesc nestăpînirea mijloacelor decorative necesare, graba și superficialitatea. Deosebită ca viziune și tratare, compoziția pe plăci de ceramică « Luptele de la Podul Înalt », lucrată de Pavel Codiță, Paul Gherasim și Gheorghe Mogoș, în spiritul artei populare și al artei culte din vremea lui Ștefan. Compoziția înfățișează mai multe aspecte ale luptelor și orînduirea scenelor sau elementelor peisagistice, deși nu în totul echilibrată și simetrică, are varietate și ritmică, concurînd la mișcarea de ansamblu. Mozaicurile lui Ștefan Constantinescu și al Emiliei Niculescu au cuvenita ținută decorativă, dar expresia putea fi mai adîncită. Față de neîntrecutele creații decorative ale epocii lui Ștefan, producțiile decorative contemporane, prezente în expoziție, sînt cu totul palide, nedovedind nici pe departe devoțiunea și măiestria vechilor meșteri.

EXPOZIŢIA 1907

Expoziţia 1907, organizată în sălile Dalles, a legat de asemenea documentele vremii, de la diferitele extrase din presă şi imagini semnificative, la operele artiştilor care au trăit evenimentele de atunci, cu acelea ale artiştilor de astăzi. Răscoalele ţărăneşti au fost puternic oglindite în unele lucrări literare, precum şi în grafică şi pictură. Caragiale, Vlahuţă, Mihail Sadoveanu, Paul Bujor, I. I. Mironescu, N. D. Cocea, Spiridon Popescu au scris chiar în 1907 sau în anii imediat următori cunoscutele lor lucrări de solidarizare cu răsculaţii, mai tîrziu Liviu Rebreanu şi Cezar Petrescu, iar mai de curînd Petru Dumitriu, Zaharia Stancu şi V. Em. Galan au oglindit în epică pricinile răscoalelor, chinuirile şi revolta celor impilaţi, precum şi cumplitele represiuni.

În 1907 şi în anii următori, pictorul Octav Băncilă a înfăţişat în cel puţin treisprezece tablouri aspecte ale tragediei de la 1907, expunîndu-le îndată ce le picta, în vitrinele magazinelor ieşene şi apoi în expoziţiile din 1908 şi 1909 de la Bucureşti. Unele din aceste lucrări au fost distruse, rămînînd însă reproduceri fotografice, afară de « Execuţia », descrisă în « Romînia Muncitoare » (nr. din 31 mai 1909) de către M. Gh. Bujor (date amănunţite despre toate operele inspirate de 1907 în monografia noastră « Octav Băncilă », publicată în 1954.). Ştefan Luchian prefigurase, încă din 1905 în dramatica şi ampla compoziţie, pictată în colorile luminoase ale ceramicii populare, « La împărţitul porumbului », răscoalele, iar la 1907 a creat mai multe lucrări, dintre care unele au dispărut (« Dijma în Moldova »). Expoziţia a prezentat însă o acuarelă şi două desene în creion colorat, ale lui Luchian, înfăţişînd urmările represiunii.

Starea cumplită în care a vieţuit atîta amar de vreme majoritatea ţărănimii apare atît în opera lui Grigorescu, Andreescu, Luchian cît şi în cea a urmaşilor acestora, Ressu, Iser, Băncilă, Tonitza. În opera lui Grigorescu există mai multe privelişti cu bordeie mizere, unele avînd în faţă bătrîni şi copii, care se hrănesc doar cu o fiertură. « În faţa bordeiului », pictura lui Grigorescu, evocă la fel de semnificativ mizeria de odinioară ca şi « Casa ciurarului » de Andreescu. Expoziţia a prezentat asemenea opere ale clasicilor noştri, deosebit de semnificative. Episoadele din răscoale, pictate de Octav Băncilă, au stîrnit din nou interesul privitorilor, ca şi desenele satirice ale lui Iser, Vermont, Tonitza, Şirato, Mantu, Murnu, care constituie acte de acuzare împotriva împilatorilor. Şi compoziţia lui Luchian, « Cheful », este o satiră împotriva arendaşilor fugiţi de la ţară şi care îşi înecau teama şi necazul într-un chiolhan. Astfel a fost tălmăcită într-un articol de presă în 1908 lucrarea lui Luchian, care şi ea trebuia expusă.

Oridecîteori revedem compoziţiile lui Reşsu cu scene din viaţa ţărănească sau desenele incisive ale lui Iser ne uimeşte forţa constructivă a lucrărilor, concentrarea sintetică a imaginilor, deosebit de expresive, monumentalitatea lor.

Imagini mai recente şi de un zguduitor dramatism, evocînd episoade de la 1907, ne-a dat Corneliu Baba, prezent în expoziţie cu cîteva desene la « Mitrea Cocor », dar a cărui lucrare de frunte, « Odihnă pe cîmp », nu a putut fi expusă, ea aflîndu-se în străinătate.

Mai mult decît la expoziţia Ştefan cel Mare, la expoziţia 1907 contribuţia artiştilor de astăzi s-a făcut simţită prin lucrări deosebit de interesante. Expoziţia căzînd şi într-o perioadă în care se anunţau o seamă de comenzi pentru picturi murale, iar pe de altă parte artiştii dîndu-şi seama că un eveniment de importanţa răscoalelor nu poate fi redat în imagini fără monumentalitate sau măcar de-o măreţie pilduitoare, mulţi dintre expozanţi au căutat să oglindească episoadele răscoalelor în compoziţii pline de dramatism şi de frumuseţe picturală, accentuînd elementul decorativ. Pentru timpul relativ scurt în care s-au pregătit lucrările, eforturile creatoare ale multora dintre artişti, în cap cu Al. Ciucurencu şi terminînd cu o seamă dintre tinerii pictori, s-au vădit deosebit de semnificative.

Pentru oricare observator atent şi înţelegător faţă de fenomenele înnoitoare ale artei, expoziţia 1907 a constituit un prilej de bucurie. Picturile în ulei şi tempera lucrate de un număr de artişti care se ridică aproximativ la douăzeci (douăzeci de artişti, nu de opere) mărturiseau un avînt creator şi un suflu de înnoire artistică, un fel de stimulare şi întrecere reciprocă, într-adevăr făgăduitoare. Expoziţia a vădit cîte talente are pictura noastră şi cum artiştii aflaţi în toiul activităţii sau chiar începători îşi pun temeinice probleme, sînt frămîntaţi de concepţii şi viziuni artistice, care — ţinînd seama de învăţămintele artei populare şi celei feudale, precum şi de realizările clasicilor noştri — vor să înnoiască forma tocmai pentru a exprima mai viu şi mai pilduitor conţinutul. Străduindu-se să servească arta vremii noastre nu convenţional sau în vetuste forme naturaliste ci folosind diferite căi şi stiluri mulţi dintre pictorii expozanţi au adus expresii noi în largul şi dinamicul cadru al realismului socialist.

Desigur, multe din lucrările expuse nu aveau o formă definitivă, unele reprezentau şovăieli şi stîngăcii, numeroase opere învederau căutări şi soluţii provizorii deosebit de interesante şi îndrăzneţe şi tocmai într-aceasta se cuvine să vedem o chezăşie pentru dezvoltarea viitoare a artei noastre.

Unele strădanii au fost greşit înţelese, credem, în presa noastră, mai ales cînd a fost vorba de operele unor tineri pictori. Şi socotim că este în interesul artei noastre viitoare să spunem că sînt preferabili artiştii care caută aprig înnoirea, inspirîndu-se în mod organic de la izvoarele marii arte romîneşti şi universale, că nu e rău dacă reiei problemele unui Daumier, Van Gogh, Cézanne, Gauguin, care au revoluţionat arta mondială, sau dacă în materie de decorativitate te gîndeşti la arta populară şi la fresce, pentru a duce mai departe, pe căile unui realism larg şi care mereu se împlineşte, cuceririle în materie de colorit, lumină, ritm compoziţional, decorativitate semnificativă, ale poporului nostru sau ale marilor creatori universali. Nu este manierism dacă împrumuţi tehnica populară sau cea a pictorilor înnoitori, punînd-o în slujba unui conţinut nou şi dezvoltînd-o. Manierismul este un fel de mîsgîleală formalistă, de clişee goale de conţinut şi stăruind doar în unele efecte exterioare. De asemenea, nu este adevărat că nu poţi împrumuta tehnicile artei mai vechi fără să nu împrumuţi şi viziunea sau concepţia care a dat naştere acestor tehnici. Toată istoria artelor reprezintă alcătuirea de sinteze mereu noi, în care tehnici mai vechi sînt folosite şi transformate pentru exprimarea unor conţinuturi noi, precum şi conţinuturi permanent umane găsesc noi tehnici. Lupta dintre formă şi conţinut (chiar dacă ele sînt indisolubil legate) duce mereu la noi sinteze şi laboratorul fiecărui artist autentic are nevoie de numeroase experimente şi căutări în acest sens. Neînţelegerea faţă de asemenea probleme, care ar trebui temeinic discutate în presa noastră de specialitate, ca şi legătura dintre realism şi stilizare, dintre realism şi decorativitate etc. a dus la false alarme şi la inutile desfăşurări de erudiţie, discutabilă şi ea, legate de unele dintre lucrările expoziţiei 1907. Şi dacă discuţiile privesc mai ales tripticul lucrat de colectivul Virgil Almăşan, Constantin Crăciun şi Paul Gherasim, ele ţintesc în mod pieziş şi alte compoziţii cu tratare decorativă, chiar dacă acestea dovedesc o expresie de un realism mai sintetic şi mai modern.

Compoziţia lui Alexandru Ciucurencu « Epilogul răscoalei » înseamnă o mare realizare a picturii noastre actuale, dovedind un intens dramatism şi o tratare monumental-decorativă în care răsculaţii duşi la moarte de către ostaşii, ce se simt totuşi solidari cu condamnaţii, au expresii şi atitudini de-un adînc patetism. Grupul de răsculaţi este proiectat într-o cutremurătoare şi învăluitoare lumină albăstrie, în care se îmbină apăsarea şi nădejdea. Pe chipurile de-o zguduitoare psihologie, chipuri de oameni îmbătrîniţi în chinuri şi revolte, mijesc mai departe revolta, dîrzenia, speranţa şi împreună cu formele construite pictural, din tuşe diferit luminate, coloritul învăluitor al atmosferii potenţează mişcarea personajelor şi sugerează starea lor sufletească. Aşa au procedat, printr-un colorit dinamic, totodată descriptiv şi sugestiv, marii pictori, şi pe urmele lor Ciucurencu exprimă cu mijloace proprii neuitatul alai al răsculaţilor de la 1907, condamnaţi, legaţi la mîini, apăsaţi de-un cumplit destin, dar nu învinşi. De la autoportretul lui Luchian « Un zugrav », compoziţia lui Ciucurencu este probabil cea mai tragică lucrare din întreaga noastră pictură.

Cu un colorit mai sumbru şi fără iscusita valoraţie a lui Ciucurencu, « Iobagii » lui Fr. Bömches, înfăţişaţi tot în proporţii monumentale, au forţă dramatică şi pictorul ar trebui să stăruie pe calea aceasta. R. Schwei-

MAC CONSTANTINESCU Galaţi 14 martie 1907 (relief) — ghips patinat

EUGEN POPA, Răscoala (din Tripticul 1907) — ulei

tzer-Cumpăna și Iosif Bene au expus de asemenea lucrări expresive.

Pictorii mai tineri au prezentat numeroase lucrări, în care mulți dintre ei par a căuta metode și stiluri noi de exprimare și o trăsătură comună le este orientarea spre un realism mai concentrat, mai sintetic, mai dramatic (cerut de altfel, de însăși tematica răscoalelor), care să potențeze formele și să le asigure un colorit viu și o ritmică de compoziție monumentală. Frumusețea picturală și decorativitatea potențată par a le sta la inimă, cînd sînt puși în fața cerințelor unui realism înnoitor.

De aici căutările lor de tot felul, căutări care răspund unei cerinți interioare, unei răspunderi de creator și care în stadiul actual sînt adesea încă incomplete, șovăitoare sau numai parțial izbutite, dar nu neinteresante. Juriul a procedat cu înțelegere, îngăduind expunerea unor lucrări, care chiar dacă nu sînt pe de-a-ntregul izbutite, pun totuși probleme și pentru formația artiștilor respectivi, și pentru viitorul artei noastre.

Individual sau în grupuri de cîte trei (trei triouri de artiști tineri au expus triptice), o seamă de tineri artiști își pun unele dintre cele mai grele probleme compoziționale și caută să le rezolve cu îndrăzneală și originalitate. Dacă Ion Nicodim, care a debutat cu remarcabile compoziții și peisaje, nu a izbutit în tripticul său pe fond roșiatic să ajungă la expresivitatea dorită a figurilor, în schimb alții, de la C. Piliuță la Aurel Aniței au izbutit să redea niște chipuri de țărani, de o adîncă psihologie, oglindind nu numai starea sufletească, dar și vestigiile suferințelor îndurate. « Pălmașul » lui Piliuță, lucrat fără detalii migăloase, ci printr-o pensulație vie și nervoasă, cu trăsături sintetice, care adîncesc expresia și redau esențialul, este frate cu eroii compoziției lui Ciucurencu. Părul aspru, barba țepoasă, pieptul osos, privirea tăioasă, buzele sfrijite de suferința multă vreme consumată lăuntric pînă ce a izbucnit în revoltă și acțiune — ale personajului, exprimă un cutremurător adevăr. Artistul a folosit și unele amănunte sugestive, ca floarea din mîna pălmașului și cei cîțiva păpușoi din preajmă. Iată o potențare realistă, o tratare în mare și cu aspect decorativ a unui portret tipic, în care pictorul oglindește semnificativ adevărul unei vieți trăite. Țăranul este de la noi, întruchipează starea țărănimii muncitoare de la 1907 și dacă în procedeele tehnice Piliuță s-a gîndit poate și la Van Gogh, tipologia și coloritul sînt cu totul romînești și aparțin pictorului. O asemenea reușită înlătură grijulia prevenire a unui critic, care susținea că a folosi experiențele marilor pictori incumbă căderea în manierism. Tot Piliuță, ale cărui lucrări de la expoziția interregională au constituit o surpriză — și autoportretul, și peisajul, și natura moartă avînd un stil propriu și virtuți caracterizatoare care-l deosebeau de ceilalți expozanți, — a avut în expoziția 1907 și compoziția ținută în cenușiuri foarte sugestive « În țintirimul de la Flămînzi ». Doi țărani morți în răscoale sînt priviți cu indurerare și revoltă de consătenii și rudele lor. Aici, în pofida coloritului sugestiv și a unor conturări decorative bine gîndite, atitudinea personajelor nu mai are viața și expresia puternică dorite de pictor, lucrarea rămînînd la jumătate de drum între intenție și realizare. Experimentul va putea fi însă reluat de tînărul pictor.

Nici tripticul semnat de Lazăr Iacob, Marius Cilievici și Marin Iliescu nu înseamnă o realizare deplină, dar unele figuri sau peisajul înconjurător au forță expresivă, iar legătura dintre personajele celor trei lucrări și însuși stilul decorativ dovedesc un gînd comun celor trei artiști și rodnicia unei colaborări. Este foarte interesant, de altfel, fenomenul acesta al lucrului în colectiv, asocierea unor pictori pentru a realiza laolaltă opere de artă și mai ales pictura murală cere asemenea colaborări, care trebuie să se bazeze pe afinități și aspirații comune, pe un stil comun respectivilor artiști. O seamă de tineri artiști își fac astfel pregătirea (am putea spune ucenicia pentru arta murală a viitorului, maeștrii lor fiind însă mai mult arta poporului și clasicii), și prin preocupările compoziționale și decorative, și prin această disciplină a lucrului laolaltă. De aceea, ei merită o mai mare atenție, sprijinire și, dacă se poate, justă călăuzire. Coloritul violet al tripticului din urmă cerea o mare nuanțare, pe care o au de pildă frescele Voronețului, de la care se pot multe învăța, inclusiv modelarea realistă a chipurilor, fără a se face neobizantinism.

Și nu neobizantinism au căutat să facă în tripticul lor pictat în tempera și oglindind trei momente ale răscoalelor, tinerii artiști Virgil Almășan, Constantin Crăciun și Paul Gherasim. Primul tablou al tripticului, pictat de Paul Gherasim, evoca cu iz de satiră trista datină ca țăranii să ofere plocoane moșierilor, al doilea tablou, pictat de C. Crăciun, momentul în care un grup de răsculați atacă locuința boierească, iar al treilea, pictat de V. Almășan, momentul următor reprimării, cînd țăranii își plîng morții, în timp ce armatele se retrag pe colnice. Autorii tripticului au tratat fiecare scenă în funcție de conținutul ei și dacă în primele două exploatatorii erau satirizați iar răsculații erau înfățișați cu patetism și măreție, în cel de al treilea tablou plîngerea celor căzuți ca victime ale cumplitei represiuni era tratată într-adevăr într-un stil mai apropiat de frescele religioase. Trăsătura de unire stilistică a tripticului era o tehnică oarecum naiv-populară, cu figuri și priveliști simplificate, dar nu plate și fără volum, cu dealuri sinuoase, armonios stilizate, cu un cer mohorit și care, în pofida uniformității lui, vibra prin funigei de lumină. Dacă Almășan s-a apropiat de decorativitatea frescelor vechi, mergînd spre un modelaj mai accentuat al figurilor, dar păstrînd o orînduire decorativă

NAUM CORCESCU, 1907 — ghips

mai statică, C. Crăciun a folosit procedeele mai simple ale unor imagini populare. Și privindu-i tabloul gîndul ni s-a îndreptat către acel desen colorat înfățișînd cu mijloacele unui iconar de țară puzderia de țărani, burghezi și cărturari adunați la 1848 în fața catedralei de la Blaj (desen colorat, reprodus admirabil în volumul 1848 — 1948, scos din revista « Arcades »). Reluarea de către C. Crăciun a acestei imagini, amintind un moment culminant al revoluției de la 1848, dovedește încă odată dorințele tinerilor artiști de a se inspira de la izvoarele populare ale artei noastre, izvoare, care nici un moment nu au fost uitate de artiștii noștri, cum s-a afirmat recent, căci, sub diferite forme, și la Grigorescu, și la Luchian, și la Petrașcu, și la Tonitza, și la Iser, și la Ghiață ele reapar transfigurate, iar la Pallady decorativitatea frescelor bizantine reapare nu numai în autoportrete, dar pînă și în nudurile și naturile moarte, conturate decorativ. Nu e vorba de un neobizantinism, ci de preluarea și dezvoltarea mai departe a tehnicilor, viziunilor și decorativității artei populare, a elementelor populare ce se continuă și în frescele care au atîtea elemente folcloristice și un timbru popular, pe care le nesocotesc unii proaspeți comentatori ai artei bizantine, neînțeleasă în conflictele și luptele ei, în care se ivește și tendința spre un realism popular.

Fără să fie o operă definitivă și ultimul cuvînt în evoluția unor artiști de cert talent și încă începători, tripticul descris aici pune interesante probleme pentru pictura murală, dar dacă artiștii ar putea continua pe calea apucată, ei singuri ar aduce cu timpul mai multă mișcare, mai mult modelaj și conturare expresivă în asemenea compoziții, folosind

VIRGIL ALMĂȘANU, După răscoală — ulei

FREDERIC BÖMCHES, Iobagii — ulei

M. VREMIR, Răscoala — pastel

însă ceea ce este valabil din arta populară și din frescele care au adus o mare și originală strălucire stilului din trecut. Condamnarea acestor creații o socotim pripită și lipsită de înțelegerea în perspectivă a unui experiment, care putea să se apropie de realismul necesar vremii noastre, aducînd o contribuție autentică și originală.

Cît de monocrom și șters, în schimb, este un alt triptic din expoziția 1907, acela semnat de P. Bedivan-Simona Vasiliu și Spiru Chintilă, artiști de talent, dar care aici nu au ajuns la o viziune organică, într-adevăr expresivă. Dimpotrivă, Camilian Demetrescu în « Fiul » sau Gh. Șaru în « Oropsiții » înrîuriți de desenul compozițional, atît de viguros și sintetic al lui Ressu și Iser, au izbutit să creeze imagini puternice, de un dramatism fără nimic ostentativ. Îndrumarea spre o compoziție sintetică, viguroasă, monumentală se vădește și la Eugen Popa, autorul unui alt triptic, înrîurit pe alocuri de arta mexicană, și la Ion Bițan, a cărui « Reprimare » impune prin stringența compozițională și ritmica ansamblului, și la Gh. Iacob, în lucrarea « Spre conace », unde mișcarea oamenilor se îmbină armonios cu peisajul, precum și la Brăduț Covaliu, Mihăilescu Craiu, Vilma Fuhn, Aurelia Belicincu, C. Blendea, Ion Sălișteanu care își pun probleme pentru a cîștiga mai multă expresivitate umană și viziune vie. Eugen Crăciun, deși înrîurit de armoniile și de atitudinile personajelor lui Tonitza, reușește să adîncească din ce în ce mai mult expresiile psihologice. Compoziția « Desnădejde » (două femei în jurul unei mese, trăindu-și amarul vieții) constituie un progres în expresivitatea chipului și în veridicitatea atitudinilor, artistul păstrîndu-și totodată însușirile de colorist și de gingaș adnotator al atmosferei fizice și sufletești. Desenele lui A. Jiquide, alături de cele ale lui Corneliu Baba, sînt cele mai însemnate din lucrările mai noi ale expoziției. Jiquide a cîștigat în complexitate compozițională.

Mircea Vremir, Traian Vasai, C. Baciu dovedesc interesante căutări pentru mai multă picturalitate în grafică.

Dacă la pictură marea reușită a expoziției 1907 este compoziția lui Ciucurencu, la sculptură monumentul « 1907 » al lui Naum Corcescu înseamnă o reușită similară. Construit în volume mari și viguroase, care alcătuiesc un bloc monumental ce se ascute și se dinamizează în văzduh prin brațele țăranului care blestemă nedreapta orînduire ce a dus la moartea tovarășului său de muncă, răsculatul căzut cu fața la pămînt, între holde, la picioarele personajului principal, statuia are o remarcabilă forță expresivă. Trupul îndesat și vînjos al personajului aflat în picioare, căruia i se văd totuși coastele de om nemîncat, atitudinea lui de revoltă pornită din adîncul sufletului său chinuit, expresia chipului acesta obișnuit și atît de tipic înăsprit de greutățile traiului, toate acestea încheagă o imagine puternic grăitoare a trecutului și nu au nimic din falsa dîrzenie și din ostentativa combativitate a atîtor sculpturi naturaliste. Modelat în suprafețe mari, cu accente și ritmuri care se leagă între ele, dînd vibrație întregii forme, monumentul impune prin organicitatea construcției, prin viața ce-o cuprinde, prin puternica-i expresivitate. N.Corcescu ne-a dăruit una dintre cele mai emoționante și mărețe statui, vrednice de vremea noastră și de însemnătatea momentului istoric pe care-l amintește.

Alături de acesta, trei statuete cu mai multe personaje, fie orînduite pe patru laturi, fie circular, datorite sculptorilor Ion Vlad, Cristea Grosu și Andrei Ostap reprezintă alte reușite ale expoziției. Ingenios ca întotdeauna în orînduirea elmentelor compoziționale, știind să îmbine cu gust și ritmică figurile și elementele decorative și să dea expresie accentuată chipurilor și atitudinilor, Ion Vlad aduce în proiect viziunea unui armonios și patetic monument, care merită a fi realizat în proporțiile cuvenite și în materialul definitiv. Grupul de personaje al lui Cristea Grosu are forță și adevăr, în varietatea-i plastică, admirabil închegată. Este vădit că asemenea reușite ca acelea ale lui Corcescu, Vlad, Grosu sau ale mai tinerilor sculptori Mircea Ștefănescu și Andrei Ostap se datoresc unei adînci participări la viață, la înțelegerea sufletului omenesc, precum și unor căutări de soluții tehnice din ce în ce mai evoluate, în care problemele compoziționale au un rol hotărîtor. Lucrările datorite acestor sculptori vădesc deopotrivă apropierea de sufletul omului cît și de modalitățile majore ale sculpturii, la ei seriozitatea îmbinîndu-se cu îndrăzneala.

Datorită acestor sculptori, la care se cuvine să adăugăm și pe N. Crișan (« După furtună ») se poate spune că adîncirea chipului și atitudinilor caracteristice țăranilor a devenit mai reală și mai fructuoasă, iar dramatismul necesar în oglindiri ca acelea ale tematicii 1907 este acum mult mai interiorizat și mai autentic. Aceasta se vede și în portretele de țărani, unii participanți reali la răscoale, făcute de Mara Bîscă-Neleanu și Carmen Răchițeanu. Capul de țăran cioplit în marmură al primei și chipul lui « Moș Ion Costache, participant la răscoale », plămădit de Carmen Răchițeanu, dovedesc darul de interiorizare fără de care portretistica nu are nici un rost. Grupurile statuare ale Leliei Zuaf, al lui Emil Mereanu și al Adei Geo au unele calități, dar nu destulă consistență și armonie.

Dintre reliefuri, « Viața începe din nou » și « Galați, 14 martie 1907 », operele lui Mac Constantinescu constituie noi dovezi ale simțămîntului compozițional și ale puterii de individualizare a chipurilor, dar de data aceasta lucrările ne par cam ilustrative, nețiunte în rigoarea sculpturii și ritmica decorativă necesară reliefului. Reliefurile semnate de Constantin Lucaci și de Mircea Ștefănescu dovedesc gust cert și căutări spre un stil propriu, însușiri pe care le vedem în bună măsură la unii artiști mai tineri și, dimpotrivă, mai puțin la alții care nu mai sînt la începutul activității.

Aceste două expoziții comemorative, mai ales cea rememorînd evenimentele de la 1907, au prilejuit multor artiști să se încerce în compoziții care să ducă la potențarea expresiei și la frumusețea ei, să caute mijloace mai elaborate și mai noi, și dacă opere deplin realizate sînt puține, în schimb opere deschizătoare de drumuri și activități făgăduitoare se desprind în număr mare. Venind curînd după expozițiile interregionale, cele două expoziții comemorative au dovedit cu prisosință în rîndurile artiștilor noștri, și mai ales ale celor în floarea vîrstei sau mai tineri, că există un deosebit avînt și o serioasă frămîntare spre marea creație. Aceasta ne face să atribuim expozițiilor de care ne-am ocupat o valoare virtuală mai mare decît aceea a realizărilor în sine, deși dacă nu ar fi fost decît prezența capodoperelor trecutului și realizările actuale ca acelea ale lui Ciucurencu și Corcescu, și încă organizarea unor atari expoziții este cu prisosință justificată.

AMINTIRI DESPRE BRÂNCUŞI

MILITZA PETRAŞCU

Impasse Ronsin 11, prin rue Vaugirard. Cînd intri în Impasse Ronsin, imediat la dreapta, un zid de culoare portocalie spălăcită, cu o singură fereastră sub acoperiş; înaintezi puţin de la stradă în dreapta şi te găseşti în faţa unei uşi de lemn învechită, prinsă în bare de fier; o uşă lată cu cheie şi zăvor. Băteai, şi auzeai fie o voce zicînd « entrez », fie paşi care înaintau. După ce se opreau şi se deschidea uşa, apărea Brâncuşi în saboţi şi în flanele scumpe gen « camel hair », atît iarna cît şi vara şi cu pantaloni de doc. Înainte de a-ţi fi dat seama cum arăta, erai impresionat de felul cum îţi întindea mîna. Ceea ce la mulţi este un gest stereotip, la el era parcă o angajare la prietenie, o confirmare că oamenii pot şi trebuie să fie unii cu alţii fiinţe vii, comunicative şi radioase. Apoi, vedeai în faţa ta un om frumos, cu un cap de vechi dac, cu o privire ascuţită şi surîzătoare, cu o gură cărnoasă şi bine conturată, ascunsă aproape complet sub mustaţă, nasul regulat şi drept; o barbă albită prea de timpuriu încadra figura şi se unea cu părul des şi puţin ondulat. Două cute marcate, de la nări spre gură, îi dădeau cîteodată o expresie de copil dezamăgit, în contrast cu scînteetoarea energie a ochilor. Te poftea să intri.

Din tavan, prin geamuri, se strecoară asupra blocurilor de granit, marmură, piatră, lemn, rostogolite în dezordine, o lumină puternică — sînt blocuri în devenire, pe drumul desăvîrşirii.

Unul de care îmi aduc pe dată aminte era un spate de animal. O formă ovală, în adîncimea căreia simţeai ceva sumbru. Din cînd în cînd, Brâncuşi îl ataca cu dalta...şi aştepta. Spunea că îi trebuie o mie de ani spre a desluşi formele care zac în blocurile acestea. Un element arhitectonic,* exprimat prin lungi coloane purtînd în vîrf imaginea sărutului, redată printr-o formulă plastică proprie şi înălţîndu-se în fiecare colţ al atelierului, de la podea pînă în tavan, împlinind tot spaţiul, dădea o notă dominantă peste dezordinea blocurilor, îţi creea un sentiment de optimism şi de încredere şi dezvăluia taina influenţei arhitecturii, în expresia ei adevărată, asupra sufletului omenesc. Printre blocuri te strecurai spre un colţ de unde pornea o scară de lemn sus, la camera de dormit şi baie. Tot sus se aflau şi cărţile lui preferate: Biblia, Dante, Boccacio, precum şi uneltele şi materialele fotografice. Dormitorul avea o singură fereastră, iar atelierul nici una, lumina pătrunzînd prin tavanul enorm, format pe jumătate din geamuri. În preajma scării era o sobă ţărănească albă, cu un sistem de încălzire perfecţionat de Brâncuşi. Soba se prelungea cu o laviţă de-a lungul peretului, cu o treaptă spre ea. Laviţa era acoperită cu o mică salteluţă. Alături, aflai o masă rotundă, pe care a reprodus-o şi la Tg. Jiu în parc, numind-o *Masa tăcerii*. Scaunele erau tăiate în lemn, la măsura omenească, şi prin aceasta comode. Totuşi, Brâncuşi evita mobilele prea comode, spunînd că prea mult confort te dispune la lene şi îţi fură din energie.

Cînd era răcit sau obosit se suia pe laviţă şi se rezema cu spatele de sobă. Se încălzea. La aceeaşi sobă, cîteodată pe jarul încins, el pregătea fripturi minunate. Îi plăcea să audă cînd îi spunea cineva: « On devient cuisinier mais on naît rotisseur ». El considera că tot ce produce pămîntul trebuie tratat cu deosebită atenţie. « Nu vom ajunge niciodată să fim destul de recunoscători faţă de el ». Şi întradevăr, felul cum prepara maestrul orez cu lapte sau o ciorbă de fasole, nu l-am mai întîlnit nicăieri.

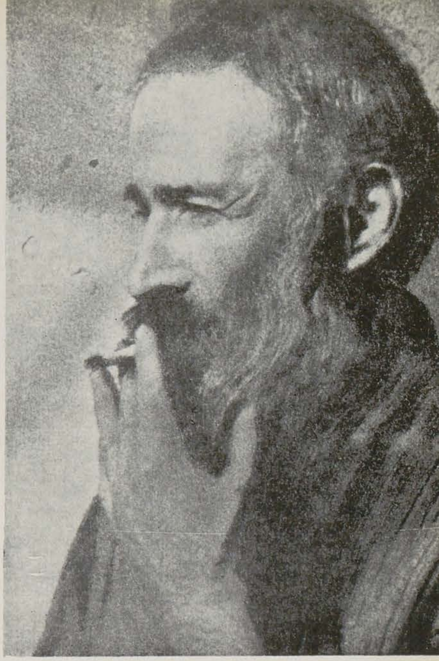
Într-o dimineaţă, l-am vizitat pe maestru, şi dintr-odată m-am simţit cuprinsă de o senzaţie de fericire; de la el venea această senzaţie. Pe laviţă şedea Miss Ailin, o irlandeză albă ca zăpada, cu trăsături de o regularitate antică, cu ochii mari şi enigmatici, de un albastru închis, cu gene stufoase, cu părul negru pieptănat cu cărare şi cu un coc în spate, pe un gît lung, de aceeaşi albeaţă ca figura. Brâncuşi o privea în extaz, însă Ailin, care se purta ca un copil răsfăţat, a mărturisit că laviţa e prea tare. După plecarea ei, maestrul a scobit laviţa (care, ca şi masa, era făcută din ghips) obţinînd o adîncime regulată şi a umplut-o cu o salteluţă de lînă moale, aşa că a doua zi Ailin, spre marea ei surpriză, s-a pomenit şezînd comod.

Ailin a fost adusă şi la noi în ţară, în comuna natală a maestrului, la Peştişani, la 12 km. mai sus de Tg. Jiu. S-a împodobit cu o frumoasă maramă, a căpătat daruri multe, între care şi un costum al femeilor din Gorj. După întoarcerea lor la Paris, nu s-a mai auzit vorbindu-se de ea. Încă o decepţie pentru Brâncuşi. Era prea frumoasă această Ailin, ca să se rezume la un trai fără peripeţii.

Am văzut şi alte femei în atelierul lui: o americană care venea după o plimbare pe cal, în costum de călărie, cu botfori; am văzut altă fată frumoasă, o romîncă; niciuna însă nu avea desăvîrşirea şi puritatea lui Ailin. Am remarcat că Brâncuşi era extrem de sensibil la frumuseţea feminină. Mai mult decît înfăţişarea, îmbinarea elementelor plastice care creiau o armonie, căpătau în ochii lui un sens sacru.

Sînt poftită să m-aşez în jurul mesei şi mi se oferă o ţigară pe care nu pot să o refuz, cu toate că nu fumez. Pe un masiv de zid care susţine scara de lemn se desfăşoară o suprafaţă netedă cu planuri gravate pe ea: linii în continuare, coloane cu formula sărutului la vîrfuri, linii aeriene care nu seamănă cu nimic din ce s-a făcut pînă acum, care nu au nimic elenic, nimic din grandoarea mistică a Orientului. Este planul templului Iubirii.

C. BRÂNCUŞI, D-ra Pogany — bronz



C. BRÂNCUŞI (foto Man Ray)

Pentru Brâncuşi, iubirea şi bucuria sînt temeliile pe care se sprijină viaţa.

În spre marginea mesei şi învelit în piele de antilopă se ascunde ceva de formă ovală. Cu un gest pe care numai o mamă l-ar fi putut face, Brâncuşi ridică învelitoarea. Ceea ce văd îmi dă o tainică mulţumire. Este o transpunere a unui cap, mai bine spus o tălmăcire a unei construcţii, a feţii umane: marmura marchează etapele şi accidentele total contopite printr-o trecere uşoară şi delicată dintr-un plan în altul. Gura e marcată de maestru cu un accent puternic şi tăiată cu deplină decizie. Gura, care primeşte hrana. Gura, care dă naştere cuvintelor. S-ar putea spune că totdeauna Brâncuşi a fost atras de expresia gurii. Mai ales în capetele lui de copii, este ceea ce te frapează mai întîi.

Cioplitor, cizelor, constructor, el stă în faţa materiei şi cercetează.

Dacă ceea ce i-a spus lui într-o zi pictorul Rousseau Le Douanier văzîndu-l lucrînd: «Vous transposez du classique» era valabil pentru primele sale lucrări, cînd pleca de la natură, Brâncuşi a găsit mai tîrziu drumul lui propriu şi a exprimat viziuni personale, aşa cum niciodată nu s-a făcut pînă la el. El primul, pătrunde într-o regiune pur spirituală, căutînd şi obţinînd o sinteză artistică cu totul originală.

Nimeni nu a putut da această senzaţie de vibraţie, de contopire a volumelor, fără ca să se simtă vidul interior. Picasso a încercat, dar a eşuat în monstruozităţi şi într-un erotic supărător (vezi sculpturile sale abstracte).

Mult şi deseori povestea maestrul despre copilăria lui în comuna Peştişani, pe malul Bistriţei oltene. Odată a povestit cum ţipa o broască pe care se căznea să o înghită un şarpe. El a rîs de şarpe. În jurul lui, o plenitudine însorită: « Mi-am făcut o rezervă de fericire pentru toată viaţa şi aşa am putut rezista ».

Fericirea aceasta, stîlpii casei natale, pietrele de rîu cu formele lor stranii, zicătorile şi cîntecele regiunii, nu sînt oare, toate împreună, comoara pămînului natal, dusă de el în lumea întreagă, şi nu sînt ele oare izvorul viziunii sale unice?

SIMONA VASILIU şi SPIRU CHINTILĂ, Petrecere ţărănească (Triptic) — ulei

CONCURSUL TINERILOR ARTIŞTI IN CINSTEA FESTIVALULUI MONDIAL AL TINERETULUI

EUGEN POPA

Şi în anul acesta, ca în toţi anii care au întîmpinat Festivalul Mondial al Tineretului şi Studenţilor, tineretul nostru a pregătit din vreme lucrări de artă plastică inspirate din activitatea tineretului lumii şi a celui din ţara noastră. Aceste lucrări iau parte la concursul iniţiat de Uniunea Sovietică — ţara gazdă a Festivalului — pe plan internaţional, după ce au intrat în concursul nostru naţional.

Studenţii Facultăţii de Arte Plastice a Institutului din Bucureşti au adus lucrări de pictură şi sculptură alături de artiştii plastici ai U.A.P. pînă la vîrsta de 35 ani.

Participarea noastră s-a impus şi la celelalte festivaluri. Ea ne-a adus premii şi medalii şi a făcut cunoscută tineretului lumii arta noastră plastică.

De la început trebuie să menţionăm că ceea ce diferenţiază participarea tinerilor artişti de cele din anii trecuţi, desfăşurate în cadrul aceluiaşi eveniment, este o mai mare varietate de expresii plastice. Această varietate reflectă preocuparea tot mai susţinută şi tendinţa, tot mai vizibilă în ultima vreme, de a înnoi modurile de expresie, delimitarea mai net conturată a diferitelor temperamente şi personalităţi.

O altă trăsătură pe care ţinem să o subliniem, ca un progres faţă de anii trecuţi, este apariţia îmbucurătoare a unei game cromatice mai bogate, mai exuberante, vii, optimiste, deşi — trebuie s-o spunem cu toată sinceritatea — nu susţine într-o egală măsură temele abordate. Faţă de tonurile înecate într-un cenuşiu inexpresiv şi nepictural din anii trecuţi, care dădeau o atmosferă sumbră unei tematici ce trebuia să ilustreze realitatea zilelor noastre, optimismul caracteristic oamenilor construcţiei socialiste, tinerii artişti plastici au adoptat în prezent o culoare mai vie, îndrăzneaţă uneori, proaspătă, care corespunde deopotrivă aspiraţiilor şi năzuinţelor poporului, cît şi tradiţiei moştenite din arta înaintaşilor.

Cu toate imperfecţiunile inerente unor tineri ce sînt încă în căutarea unui drum propriu şi a anumitor influenţe străine prea vizibile în unele lucrări; cu toate că lucrările trimise nu ilustrează într-o suficientă măsură tematica legată de însuşi evenimentul Festivalului; cu toate că sectoare bune de creaţie, cum sînt grafica sau arta aplicată nu sînt deajuns de puternic reprezentate, putem înregistra totuşi certe succese, subliniate şi de juriu prin premii şi menţiuni.

S-a remarcat, de pildă, compoziţia în triptic a lui Spiru Chintilă şi Simona Vasiliu (premiul II) — *Petrecere ţărănească*, frumos concepută compoziţional şi rezolvată prin mişcarea personajelor, caracterul costumelor naţionale. Tripticul ne aduce în faţa ochilor o zi de petrecere şi de belşug rustic pe plaiuri romîneşti. Colectivul de studenţi din anul III — pictură — D. Grigoraş, E. Mihăilescu, C. Niţescu, au realizat o alegorie festivă intitulată *Pace şi prietenie*, (premiul III), concepută în spirit decorativ, rezolvată într-un ritm larg de dans. Viziunea cromatică concepută pe suprafeţe mari, frumos armonizate, îmbogăţeşte ideea şi pune în valoare prietenia dintre tinerii din lumea întreagă. O compoziţie dinamică, susţinută de culori vii, strălucitoare, a realizat şi Mircea Vremir, în tabloul *Felecanii* (premiul III).

Studentul Modîlcă Eftimie (o menţiune), folosind acelaşi subiect, ne dă un tablou care ne aminteşte de Festivalul de la Bucureşti din 1953.

Spiridon Gheorghe — *La căminul cultural* — a abordat o temă inspirată din duminica

ANA SZOTYORI, Pregătire pentru Festival — litografie

SABIN BĂLAȘA, Portretul studentului Modîlcă – ulei

MIRCEA VREMIR, Felecanii - ulei

VASILE CRIȘAN, După muncă – ulei

EUGENIA HAGIU, Înainte de concurs la Festival – ulei

de azi a satului. De asemenea, Ion Săliş-teanu şi Emilia Niculescu, cu lucrările aduse, completează imaginea satului într-o zi de sărbătoare. Portretele lui Blendea (o menţiune): *Portret de ţărancă*; Virgil David: *Autoportret*; Ion Biţan: *Portret de ţărancă*; Sabin Bălaşa: *Emilia*, sau compoziţii ca *Intoarcerea de la muncă*; Ilie Pavel, *Cursa ciclistă*, reprezintă un preţios aport al creaţiei tinerilor artişti în cinstea Festivalului.

În sculptură imaginea Festivalului apare mai puţin concretă, punîndu-se mai puţine probleme de compoziţie, de grup. Participarea apare mai des sugerată de lucrări ce au ca temă o figură de ţărancă, portretul unui tînăr sau al unui copil.

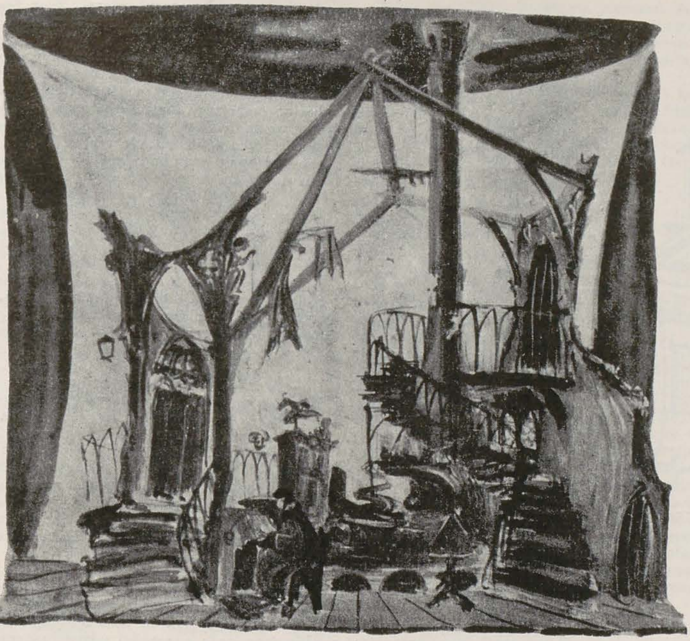
Compoziţia de grup, prezentată de Paul Zipser, student al Institutului: *Tinereţe*; torsul Marei Bîscă: *Luptător*; lucrarea lui Gavril Covalschi: *Ţărancă* (premiul III); figura tinerei Iulia Oniţă: *Dar pentru festival* (o ţărancă romîncă prezintă în dar un vas romînesc), a lui Mihai Vătămanu, *Ciobanul din Făgăraş*, *Portretul* lui Victor Gaga (premiul III), *Jocul muntenesc* al lui Vasile Gorduz trebuie deasemeni menţionate.

Din lucrările de grafică sînt de remarcat cele trei lucrări ale lui Constantin Baciu (premiul II): *Viaţă nouă*, *Colectivişti*, *Electrificare*; *Spre casă* a lui Iosif Tellmann şi *Pregătiri pentru expoziţie* de Ana Szotyori, *Intovărăşiţii* lui Traian Vasai.

Avem nădejdea că aceste participări vor reprezenta cu cinste în cadrul Expoziţiei de la Moscova năzuinţele tineretului nostru spre o viaţă mai bună, spre pace şi prietenie.

VICTOR ROMAN, Ţăran — ghips patinat

SONIA NATRA, Daruri de la Pădureni — ghips patinat



LIVIU CIULEI, Schiță de decor la « Dr. Faust, vrăjitor » — tempera

TEATRALIZAREA DECORULUI

Publicăm mai jos o discuție între J. Perahim și pictorul scenograf Liviu Ciulei, despre unele probleme actuale ale scenografiei romînești.

Ce crezi despre necesitatea teatralizării decorului?

— Cred că « teatralizarea decorului » este un curent crescut organic din frămîntarea creatoare a scenografilor noștri și că el reflectă un stadiu de evoluție artistic-ideologică a acestora. Cred că apariția lui răspunde unor necesități reale ale spectacolelor noastre, care răspund, la rîndul lor, la o serie întreagă de deziderate ale publicului nostru.

S-a ajuns la concluzia că decorul trebuie teatralizat, adică aspectul plastic al spectacolului trebuie să aibă un caracter propriu teatrului.

Dovadă că este așa, sînt manifestările scenografilor, în special în ultima stagiune, precum și unele dezbateri apărute în presă în legătură cu această chestiune, dezbateri declanșate atît de scenografi, cît și de criticii de teatru.

De asemenea, au apărut, ici și colo, deziderate — dar mai puțin categorice — din partea unor regizori.

Cred că termenul « teatralizare » este propriu.

El marchează dorința de a reprezenta pe scenă conținutul de idei al unei piese, cu ajutorul unor mijloace proprii artei scenografice.

Ca să fiu mai clar: scenografia, care, din cauza unei greșite înțelegeri a realismului, căzînd într-o confuzie naturalistă, a deviat de la întrebuințarea mijloacelor proprii artei plastice scenice și s-a alimentat din alte discipline, a împrumutat mijloace de expresie din alte discipline — din arhitectura propriu zisă, din decorația de interior, din arhitectura peisagistică și de multe ori a reprezentat natura în mod fotografic — nu a făcut decît să creeze un fel de diorame, ridicate în mod destul de neconvingător, n-aș putea spune la scara omului, ci la scara scenei.

Aceste diorame, în loc să creeze toată poezia, în loc să scoată în evidență conținutul de idei al piesei, nu fac decît să-i amintească spectatorului că este la teatru și să marcheze neputința de a reda pe scenă în mod convingător, natura. Sigur, concurența între mijloacele teatrului și cele naturale este neleală.

— Cu alte cuvinte, ceea ce izbutea să realizeze decoratorul naturalist nu era altceva decît să-l aducă pe spectator în mijlocul unei realități vizibil fals construită.

— Cu cît se căuta ca această realitate să fie mai autentică, cu atît am impresia că se vădea neputința de a o realiza fidel.

Intocmai ca diferența care ar exista între o statue, care redă întreg caracterul unui personaj pe care-l reprezintă, și o statue de ceară de la Muzeul Grévin, care nu urmărește decît trăsăturile de asemănare ale personajului, și nicidecum conținutul lui sufletesc, caracterul.

— Așadar, în tendința de teatralizare a decorului, spre deosebire de naturalism, artistul aduce aportul lui creator, de dezvăluire prin mijloace proprii a conținutului piesei?

— Da. Atunci cînd decorul conține o interpretare poetică a realității. Spuneam că socot propriu acest termen. De ce-l consider propriu? Pentru că el explică anume că decorul teatral trebuie să sugereze un spațiu din realitate cu mijloace proprii teatrului, care își păstrează măsura lor proprie, care nu caută să realizeze imposibilul, ci încearcă numai să împingă imaginația spectatorului spre subiectul pe care-l tratează.

Convenția are un rol foarte important în acest curent al teatralizării.

După cum ne arată istoria teatrului, convenția este un lucru a cărui valabilitate a fost supusă probei timpului și publicul este foarte apt să accepte și să înțeleagă această convenție.

Așa după cum în dialogul teatral publicul este dispus să accepte un aparteu, tot astfel, de exemplu, și în decorul teatral el este dispus să accepte o secțiune a unei case în care să se vadă dintr-odată două camere pe scenă. Exemple nenumărate se mai pot cita.

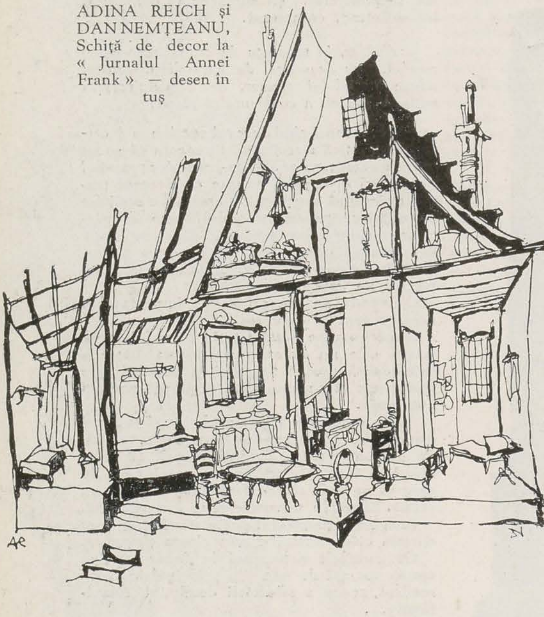
Imaginația publicului poate fi foarte ușor stîrnită chiar numai și prin cîteva elemente.

Or, confuzia naturalistă în decor nu ține seama tocmai de una din principalele teorii realiste, aceea a selectării detaliului semnificativ.

Decorul era îmbîcsit cu tot felul de detalii. Pe scenă era reprezentat totul, așa încît publicul nu avea timpul să aleagă și nici să fie îndrumat cu unul sau două detalii spre ideea esențială și importantă pe care trebuia s-o urmărească.

In mod paradoxal, în teatru văzînd «totul» — acest « tot » se limitează. « O parte » declanșează fantezia, care completează res-

CELLA VOINESCU, Schiță de costum la piesa «Nebuna din Chaillot» acuarelă și tempera



ADINA REICH și DAN NEMȚEANU, Schiță de decor la « Jurnalul Annei Frank » — desen în tuș

tul, și « totul » poate fi mult mai convingător ba chiar și infinit.

— Dar în teatrul burghez s-au mai întîmplat și alte fenomene.
După cîte am înțeles, acorzi teatralizării calitatea de a-i atribui spectatorului rolul de factor important și participant la spectacol, iar nu de a izola sala, așa cum făcea naturalismul.

— Da, atunci a avut loc triumful « scenei-cutie », al teatrului « à l'italienne ». El s-a declanșat în a doua jumătate a secolului trecut, cînd publicul a fost complet izolat de scenă, scena reprezentînd o lume, iar publicul reprezentînd o alta.

Linia de demarcație e foarte puternic trasată. Ea apare aproape întotdeauna, în istoria teatrului, în momentele sale de decadență.

In momentele de culme ale teatrului, această linie dispare. Scena pătrunde în sală.

Așa a fost în teatrul grec, unde există acel spațiu denumit *orchestra*, unde actorii depe scenă făceau legătură cu publicul prin corul care evolua în « orchestră ».

Un moment de culme a fost și în epoca elisabetană, cînd de asemenea linia de demarcație era mai puțin evidentă, cînd scena se prelungea în parterul sălii.

Odată cu apariția teatrului neo-clasic francez, și după aceea cu apariția comediei burgheze, linia de demarcație devine din ce în ce mai accentuată, pentru ca în a doua jumătate a secolului trecut, publicul să fie complet separat de scenă, moment care coincide cu epoca de decadență a teatrului burghez.

Ruperea acestei linii de demarcație a fost încercată de toți marii « teatralizatori ». Există felurite procedee pentru aceasta. Unul din ele poate fi o rupere *pur formală* adică aducerea actorului în mijlocul publicului, fără ca realmente să se creeze o comuniune între actor și sală. După cum poate fi o rupere de fond a acestei linii.

Aceasta au încercat-o și Gémier, și Reinhardt, și Mayerhold, și Vahtangov și alții. Această rupere este încercată din nou astăzi de diferitele curente, care susțin totuși că arhitectura teatrelor nu trebuie să fie o arhitectură rigidă, ci trebuie să fie o arhitectură elastică, care să dea posibilitatea creatorului de spectacole să-și organizeze sala în funcție de concepția sa despre spectacol, scena devenind rînd pe rînd de tipul scenei din teatrul grecesc, elisabetan, sau scena-circ, cu spectatori de jur împrejur, ori scena cutie, așa zisă « a l'italienne ».

De altfel, totdeauna arhitectura teatrelor ca și spectacolele, au urmat curentul ideologic al epocii respective.

Insuși faptul că sala clasică burgheză este împărțită în parter, loji, balcoane, marchează împărțirea pe clase a societății, monarhul avînd locul rezervat în centru, loja sa.

— Revenind la teatralizare, te rog să faci o delimitare a termenului, pentru ca să nu iasă vreo confuzie cu unele curente, care, în cadrul teatralizării pot duce la manifestări formaliste.

— Bine înțeles că teatralizarea făcută doar de dragul teatralizării poate duce la manifestări formaliste. Asta înseamnă să părăsești dorința de a transmite spectatorului cît mai clar, cît mai viu și totuși cu mijloace proprii teatrului ideile și sentimentele conținute în piesa respectivă, valențele emotive ale unui spectacol și să te rezumi la a crea pe scenă forme ce ar putea fi foarte agreabile, care s-ar armoniza plastic între ele, dar care rămîn dezlipite de sensul piesei. Sînt foarte multe exemple de teatralizare formală și de teatralizare formalistă.

Faptul că limbajul plastic teatral uzează de convenții, îl poate tenta pe scenograf să cadă în pericolul de a abstractiza pînă la absolut realitatea, pînă dincolo de sugerarea unui spațiu real. Prin aceasta se obțin anumite elemente într-adevăr teatrale, dar, așa cum am spus, elemente care se încadrează într-un spațiu în care formele nu urmăresc decît să se armonizeze între ele.

E de la sine înțeles că o asemenea manifestare îndepărtează publicul de teatru, ea rămîne neînțeleasă pentru marele public, satisfăcînd numai așa zișii estetizanți.

Cubismul, de pildă, a fost unul din curentele care, pe această linie de abstractizare, de creare a unei lumi imaginare, aducea pe scenă forme fără corespondență cu realitatea. Tot astfel suprarealismul.

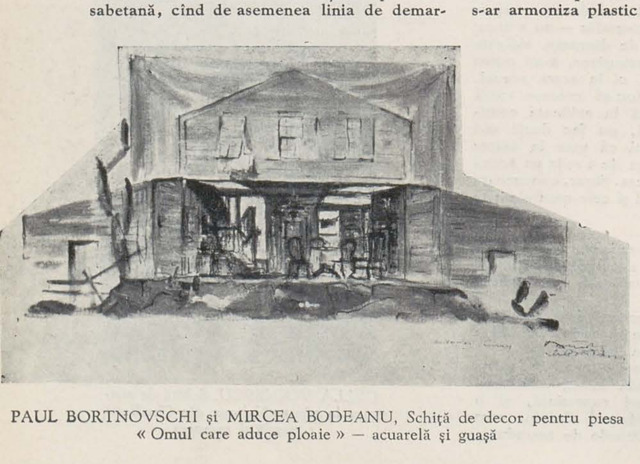
— În principiu, suprarealismul a fost cu totul împotriva teatrului. Singurul teatru pe care l-a acceptat a fost teatrul lui Jarry și cel al lui Antonin Artaud. A trecut, în schimb, cu totul la cinematografie, cu care a fost în deplin acord.

— Desigur, pentru că cinematografia îi oferea posibilitatea de a crea, cu elemente reale îmbinate ilogic, un univers super-real. In teatru însă, elementele devin foarte ușor simboluri. In teatru, fiecare element capătă foarte ușor o semnificație.

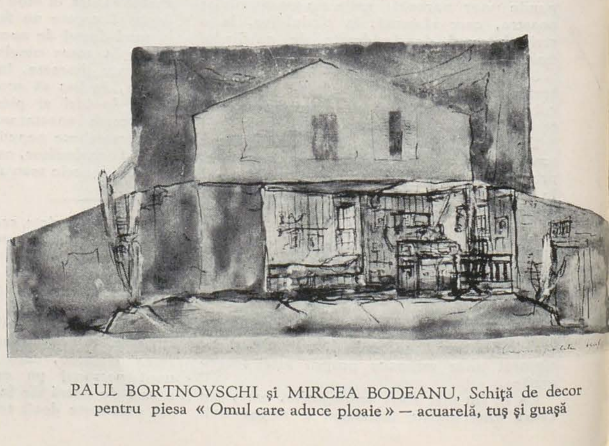
— Și cu cît elementele sînt mai puține, cu atît semnificațiile devin majore.
Și acum, aș vrea să insistăm puțin asupra ultimei perioade a teatrului nostru contemporan, pentru că după 23 August, o dată cu revoluția culturală a intrat în teatrul nostru un repertoriu nou și o concepție nouă față de repertoriul clasic universal. Acest fapt a impus și transformarea scenelor noastre. Bogăția și varietatea de aspecte ale vieții adevărate, problematica unei societăți noi nu se puteau desfășura în cadrul îngust, în salonașul în care se desfășura mica dramă a burgheziei.
Zidurile au devenit neîncăpătoare, s-au spart, s-au mărit deschizăturile, s-au introdus o serie de noi adaosuri de ordin tehnic, ajutătoare. S-a îmbogățit sistemul de lumini, etc.

— Este adevărat că scenele noastre sînt acum mai utilate, pentru ca să poată asigura montări mai fastuoase, dar aceasta cred că a fost determinat, mai de grabă, de fenomenele naturaliste apărute în decorurile noastre.

— Eu nu cred aceasta și iată de ce: Toate aceste transformări s-au produs datorită varietății de repertoriu, pentru care decoratorii, pictorii de teatru, au simțit nevoia să utilizeze foarte multe și foarte variate metode de exprimare, foarte multe materiale noi, lumini așezate în anumite feluri, etc. Toate acestea pentru a sublinia conținutul de idei al pieselor.



PAUL BORTNOVSCHI și MIRCEA BODEANU, Schiță de decor pentru piesa « Omul care aduce ploaie » — acuarelă și guașă



PAUL BORTNOVSCHI și MIRCEA BODEANU, Schiță de decor pentru piesa « Omul care aduce ploaie » — acuarelă, tuș și guașă

La un moment dat, însă, acest lucru nu s-a mai făcut pentru că, deşi dispuneau de posibilităţi tehnice foarte variate — mă refer la lumină spre pildă — decoratorii au lăsat ca acte întregi să se desfăşoare în aceeaşi lumină, fără nici un fel de subliniere a ideii, fără nici o subliniere a sentimentelor, a conflictelor din cadrul acţiunii, iar acest lucru se referă şi la celelalte posibilităţi tehnice ale scenei, care în loc să servească unei largi varietăţi de expresie au generat, aşa cum ai spus, o vană înfrumuseţare.

Lucrul acesta nu s-a petrecut în prima perioadă — aceea a introducerii acestor noi elemente tehnice — ci ele nu au mai fost folosite odată cu strecurarea în teatru a naturalismului, în aceşti ultimi ani.

De ce a apărut naturalismul? După părerea mea, din pricina unei false înţelegeri a specificului teatrului — care este militant, care are un caracter educativ — sau din pricina neînţelegerii misiunii lui educative. Din necesitatea de a acţiona direct asupra spectatorilor am înlocuit aceste idei generoase, cu un didacticism vulgar, aproape desconsiderînd posibilităţile de aperceptivitate senzorială a spectatorilor, nelucrînd asupra minţii, a sensibilităţii.

În sensul acesta îmi poţi spune de ce se revine la teatralizare?

— Cred că revenirea a fost determinată de doi factori: unul de fond — o mai bună înţelegere a metodei realiste, şi altul practic: s-a ajuns la o sufocare în urma înghesuirii pe scenă a tot felul de construcţii de carton, care voiau să însemne palate, case, fabrici, munţi . . .

MARIA BORTNOVSCHI, Schiţă de costum la «Omul care aduce ploaie» — tuş şi acuarelă

— . . . cuirasate . . .

— . . . cuirasate, actorii fiind deseori striviţi de cantitatea fantastică de decoruri, de detalii, care erau studiate, aş zice cu o grijă de arheolog.

Abundenţa acestor detalii îneca, înnăbuşea totul şi contrazicea însăşi posibilitatea extraordinară a teatrului de a ne transporta într-un mediu, de multe ori numai printr-un cuvînt — dar mi-te cu o aluzie scenografică?

— Pentru ca problema să fie mai clară, ne-ai putea da cîteva exemple?

—Exemple sînt foarte multe, deoarece cred că în greşeala asta am căzut aproape cu toţii. Aproape cu toţii am fost victimele propriei noastre confuzii naturaliste.

Eu, de pildă, am realizat asemenea decoruri mai ales în actul I din « Cei ce caută fericirea» de Vasiliev. Decorul acesta dădea impresia că încercam să redescopăr arta secolului al XIX-lea.

Fenomenul acesta al teatralizării în decor nu este primit de toţi animatorii teatrului. Atît la Teatrul Naţional, cît şi la Operă, curentul nou n-a reuşit încă să se impună. In montarea « Dr. Faust, vrăjitor », de pildă, eu am încercat o soluţionare teatrală a cabinetului Dr. Faust. A fost preferată însă o altă soluţie, mai imediată. Singur nu pot să judec care din ele era mai bună. Aş putea spune că teatrul care a marcat o cotitură mai puternică ar fi Teatrul Nottara, unde Tony Gheorghiu a făcut ca spectacolul « Mătrăguna» să rezolve problema aceasta. Acolo, pe un spaţiu scenic foarte redus, este sugerată în mod grafic, pe pînză, în cîteva linii, o piaţă florentină, care realmente te face să te găseşti în locul respectiv.

De asemenea, consider ca exemple reuşite de teatralizare decorul pentru « Strigoii» lui Ibsen, făcut de Pătraşcanu şi Brătăşanu pentru Teatrul din Timişoara şi decorul actului I din « Nebuna din Chaillot » făcut de W. Siegfried la Teatrul Municipal.

— Despre ce a făcut Marosin la Iaşi, ce părere ai? Ce crezi despre decorul din «Romeo şi Julietta »?

— E un decor care trebuie menţionat. Mai puţin însă ce a făcut aici în « Răzvan şi Vidra ». Ideea a existat, dar realizarea l-a trădat şi valoarea grafică a schiţei a fost pierdută.

— Ce părere ai despre arhitectura în teatru? Acesta este un element care a intrat odată cu naturalismul.

— Mă refer la elementele arhitecturale, care desigur că apar şi în decor, şi despre care cred că trebuie să apară, pentru că de foarte multe ori un element arhitectural marchează o epocă, este semnificativ pentru o perioadă istorică precisă. Ele nu trebuie luate însă ca atare. Cu alte cuvinte, trebuie să fie duse la scara scenică şi traduse în limbajul scenic.

Nu cred că printr-o simplă transplantare a arhitecturii pe scenă putem să ajungem la evocarea poetică a unei epoci cu o imagine proprie teatrului.

— Aşa cum s-a făcut de multe ori.

— Aceasta a fost una din greşelile cele mai frecvente.

— Dar despre pictorul în teatru ce părere ai?

— Cred că pictorul îşi are locul lui foarte bine determinat în teatru. Cu o singură condiţie: să nu se impună ca personaj principal într-un spectacol, ci să lase totuşi acest loc textului şi conţinutului de idei al textului.

El trebuie să se subordoneze acestui text şi să-l servească cu toată sensibilitatea, cu toată puterea lui de fantezie, de sezisare şi cu puterea lui de redare.

— Nu întîmplător am pus întrebările cu arhitectura şi cu pictorul în teatru, ci pentru că consider că culoarea, în spectacol, joacă un rol deosebit de important.

— Să nu cădem într-o teorie simbolistă.

— Nu mă sperie acest cuvînt cînd e vorba de stabilirea unei game de culori în slujba unei idei. Această gamă îi poate influenţa pe spectatori, îi poate pune pe o cale directă sau indirectă, în mod conştient, sau subconştient, în atmosfera spectacolului.

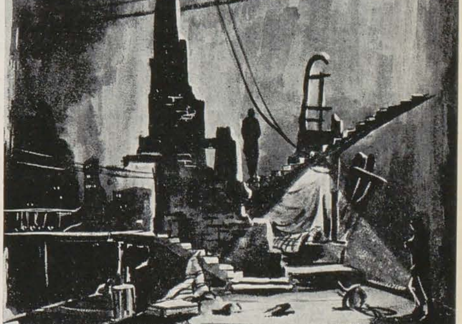
Spun aceasta pentru că există o serie de legi coloristice, care, dacă sînt călcate, creează o oarecare reacţie supărătoare.

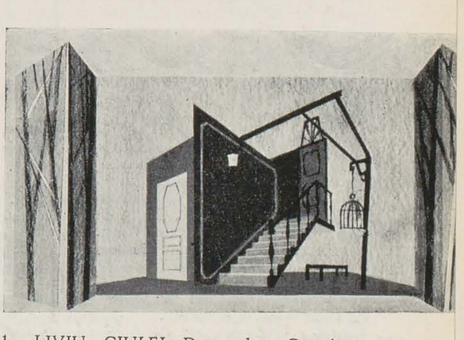
— Culoarea este mult legată de anumite convenţii. Declanşează asociaţii de idei precise, legate de obiceiuri.

Dacă, de pildă, se întrebuinţează pe scenă culoarea neagră pentru o scenă de căsătorie, contrazicem violent ideea cu care publicul este obişnuit: ideea asupra culorii albe. Şi viceversa, să spunem, printr-o reducere la absurd, că dacă prezentăm în alb pe căsătoriţii, dintr-o epocă istorică în care culoarea pentru această ceremonie era negrul, violentăm de asemenea publicul.

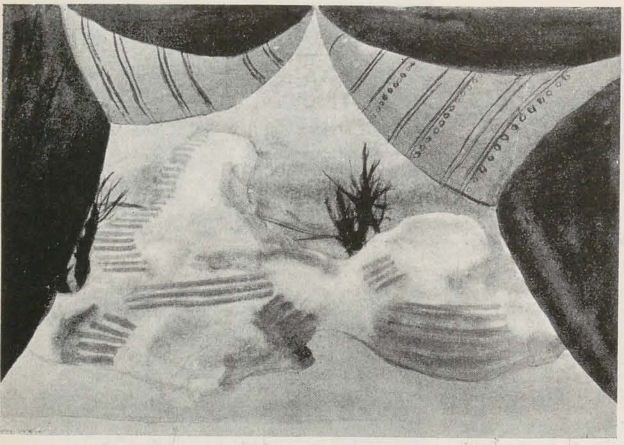
Există o simbolistică curentă a culorilor, un fel de idei preconcepute pentru care publicul este deja pregătit şi cu care vine la spectacol: sîngele sau pasiunea au ca corespondent, de obicei, culoarea roşie, galbenul denotă căldură, climat torid; albul sau verzuiul puritate, violetul sau negrul, doliu ş.a.m.d.

Părerea mea este că pictorul în teatru trebuie să facă totuşi efortul de a transpune tridimensional viziunea plastică. Dacă nu,

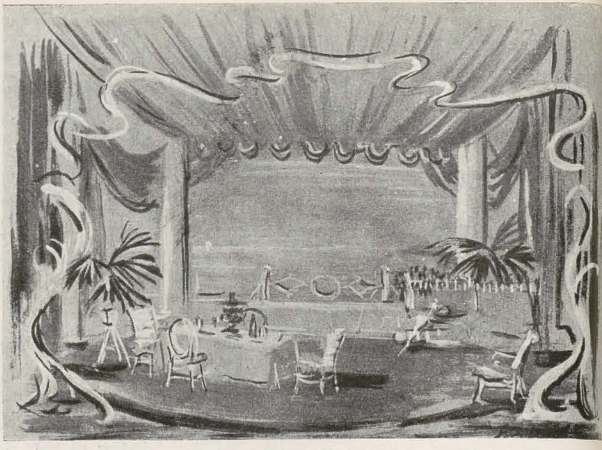




1 — LIVIU CIULEI, Decor la « Cu pîine şi sare »
2 — LIVIU CIULEI, Studiu pentru actul I din Hamlet, — guaşă
3 — ION MITRICI, Decor la «Ultima generaţie» tempera
4 — DORIS JURGEA şi CRISTEA IONESCU, Decor la « Seara răspunsurilor » — tempera



TONI GHEORGHIU, Schiţă de decor la « Ion Vodă » (epilog) — acuarelă şi guaşă



W. SIEGFRIED, Decor la actul II din « Nu se ştie niciodată » — tempera

atunci s-ar greşi în mod similar cu reproducerea unui spaţiu prea arhitecturizat, aici am avea un decor rezolvat numai grafic sau pictural într-un singur plan. Scena cere totuşi relief.

— În momentul de faţă se desfăşoară în teatru un asalt pentru culoare: oamenii sînt îmbrăcaţi în anumite culori, determinate de pictori, acţiunea se petrece într-un cadru care are culori determinate tot de pictori, acţiunea se petrece într-o lumină determinată tot de ei, dar totul trebuie să aibă un sens, nu să fie în mod abstract frumos.

— Desigur. Rezolvarea plastică a decorului e o condiţie absolut necesară, dar nu şi suficientă. El trebuie rezolvat şi din punctul de vedere al conţinutului.

— Ultima întrebare: Crezi că este posibilă dezvoltarea teatralizării atîta vreme cît regia, regizorii, se menţin pe poziţia de a oferi publicului un text, fără a avea o concepţie personală asupra întregului spectacol, asupra ideilor care trebuiesc predate spectatorului?

— Este posibilă, dar nu şi eficace. In momentul actual, în foarte multe spectacole ale noastre s-a simţit că scenograful avansează, îl depăşeşte în concepţie pe regizor. Spectacolul are un cadru plastic avansat, iar acţiunea propriu zisă se păstrează la o redare plată şi limitată a unui text, fără să se folosească toate mijloacele pentru a sugera momentele de viaţă prin mijloace teatrale atît în mişcarea scenică, în grupări, în evoluţia lor, cît şi în interpretare.

Nu vreau să spun prin aceasta că directorul de scenă trebuie să se depărteze de la o o interpretare realistă.

Dimpotrivă, vreau să spun că trebuie să se renunţe la o interpretare plată.

Iarăşi nu spun că aceasta implică neapărat complicaţii scenice. Un asemenea spectacol poate fi rezolvat cu mare simplitate, dar niciodată cu simplism şi cu lipsă de imaginaţie.

Simplitatea să fie o calitate a măsurii artistice, care este o condiţie a operei de artă, adică să nu avem neapărat şi în punerea în scenă elemente teatrale numai de dragul frumuseţii în sine.

Cu toţi aşteptăm, cred, acele spectacole, care, atît ca decor, cît şi ca realizare scenică folosesc aceeaşi limbă. Atunci, cu siguranţă, emoţia spectatorului va fi cîştigată mult mai uşor.

In fond, aceasta este ceea ce urmărim: să declanşăm în spectator o emoţie estetică şi prin aceasta să-l facem să înveţe şi să ajungă la ideile pe care vrem să i le transmitem.

LIVIU CIULEI, Schiţă de decor la « Doctor Faust, vrăjitor » — desen în tuş

MAGDALENA RĂDULESCU

MAGDALENA RĂDULESCU, Piraţii — ulei

După o trecere de zece ani, de la ultima expoziţie, Magdalena Rădulescu s-a prezentat din nou în faţa iubitorilor de artă din patria ei. Între timp, ea a lucrat în străinătate, locuind mai mult pe Coasta de Azur, unde a dus un trai modest, necăutînd banii şi nici o glorie dobîndită prin reclamă, manifestări ostentative şi combinaţii comerciale. S-a mulţumit, după cum ea însăşi ne-a mărturisit, cu hrana cotidiană şi cu mici cîştiguri care să-i asigure putinţa de a picta. Prin mijloace pline de demnitate, ea s-a făcut totuşi preţuită acolo, în rîndurile iubitorilor de artă şi ale unor critici şi poeţi şi dacă am auzit de unele aprecieri elogioase, ea nu a adus în ţară niciun extras de presă, socotind pe bună dreptate că aici nu are nevoie de nicio recomandare. A expus la Paris şi la Londra, în marile şi micile oraşe ale Franţei, uneori în galerii de artă foarte cunoscute, alteori în localuri improvizate, produsul muncii sale, îndeplinită cu o fervoare constantă faţă de caracteristicile ei viziuni artistice şi de concepţia ce o are despre rostul artei în viaţă.

După cum am mai arătat şi cu alte prilejuri, Magdalena Rădulescu este un fel de rapsod al imaginaţiei populare, dar mai apropiată de zugravii şi iconarii noştri ambulanţi. Magdalena Rădulescu cutreeră lumea nu cu poeme şi cîntece, ci cu imagini colorate, care şi ele sînt tot un fel de cîntece şi basme, pline de poezie. Ea trece şi uneori transfigurează pe pînză, lemn, metal, gudron, carton, hîrtie (întrebuinţează în genere tot felul de materiale pentru picturile în ulei sau pentru desenele sale) ceea ce vede, simte, visează şi conferă aer de basm observaţiei şi închipuirii ei, îmbinînd realul cu fantasticul, trăirea cu visarea, frumuseţea naturii cu bunătatea vieţii, înţeleasă în marile-i perspective de viitor.

De aici caracterul sărbătoresc al multora dintre compoziţiile sale, lucrate cu o naivitate primitivă, apropiată de cea a zugravilor noştri de ţară, dar şi cu un foarte modern simţămînt al liniei şi culorii, tratate într-o dramatică decorativitate. Stilul Magdalenei Rădulescu este prin excelenţă decorativ, atît în compoziţii cît şi în portrete, dar un decorativ plin de viziuni vii, dinamice, fascinante şi care nu exclude adîncirea psihologică, individualizarea chipurilor, închegarea unei atmosfere totale, cu profund tîlc uman.

Născută la Rîmnicul Vîlcii, dintr-o familie care a îndrăgit artele, locuind o bună parte a copilăriei la Constanţa, ajungînd apoi în timpul primului război, copilă încă, la Iaşi, Magdalena Rădulescu a plecat la optsprezece ani la München, unde a studiat timp de doi ani cu profesorul Angerer, făcînd nuduri, portrete şi schiţe după nuduri în mişcare. După o revenire în ţară, pleacă la Paris, unde a studiat la Grande Chaumière cu Prinet şi Boutet de Monvelle, călătoreşte apoi în Italia şi în Statele Unite ale Americii. Expune la Paris în 1929 şi 1933 împreună cu alţi pictori, iar în 1936 are expoziţia personală, cu care prilej criticul H. Frédéric Polleches scrie în « Tribune des Nations »: « pictura ei este cu totul naţională. Prin aceasta însăşi, este excepţională. Nu o vor simţi însă decît aceia care vor vedea şi simţi Romînia ». În ţară a expus în mai multe rînduri între 1939 şi 1946.

Privindu-i lucrările expuse acum la noi, rodul activităţii din ultima vreme, ne dăm seama de unele progrese tehnice, de dobîndirea unei palete mai variate, a unei compoziţii mai sigure, pe care o realizează fie printr-o simplificare a formelor, construite dintr-o tonalitate mai intensă şi armonizate prin contraste, fie, dimpotrivă, printr-o caleidoscopică îmbinare de numeroase figuri, modulate aproape miniaturistic şi legate ca într-o decorativitate de vitraliu. În mai toate lucrările, pictoriţa aduce o mişcare învăluitoare, personajele aflîndu-se în acţiune şi aici se iveşte elementul modern al viziunii sale, această mişcare ce scoate din hieratism şi abstract figurile şi le îndrumă spre un realism sintetic, sugestiv, cu aer de basm totuşi şi adeseori pline de dramatism.

Deasemenea, în unele portrete, fie în ulei, fie desenate în peniţă sau cărbune, artista a ajuns la o conturare şi modelare mai concretă, la mai multă plasticitate, precum şi la o adîncire mai temeinică a psihologiei, izbutind să redea pînă şi tipologia personajelor, sugerînd poporul sau mediul cărora aparţin.

Ca viziune artistică, însă, şi ca spirit general de tratare, Magdalena Rădulescu a păstrtat vechile însuşiri şi orientări, vechiul ei stil inspirat şi călăuzit de folclor, de un anumit primitivism popular care transfigurează şi înfrumuseţează — fireşte îmbogăţind şi potenţînd — tematica pe care i-o cunoşteam. Dansuri populare romîneşti — fie căluşarii din Oltenia ei, fie jocuri din Ouaş — se alătură unor scene de carnaval, unor numere şi aspecte de circ, unor evocări de haiducie şi piraterie, iar alături de tipuri de la noi apar acum fie vreo femeie din Tahiti ori Mitsu chinezoaica, fie vreun muncitor francez sau maur, vreun clovn sau vreun lăutar, nelipsind chipurile de copii şi adolescenţi, a căror gingăşie şi reverie artista nu odată le-a oglindit cu deosebită expresivitate. Poate romantizînd mai puţin ca înainte, dar păstrînd mai în toate lucrările aerul acela de basm, poetizarea prin culori pline de răsunet afectiv, decorativitatea dinamică şi sugestivă, artista şi-a împlinit viziunea şi concepţia, dar nu şi le-a schimbat în fundamentul lor. Ea a rămas, cum era şi firesc, legată organic de viziunea şi stilul ei, păstrînd mereu legătura cu specificitatea poporului.

Este interesant de amintit că şi în străinătate Magdalena Rădulescu şi-a continuat rolul de rapsod prin culori al viziunilor închegate în ţară.

Lucrările din expoziţie o dovedesc cu prisosinţă. Dealtfel unele le-a făcut cu gîndul la patrie, stăpînită mereu de dorul ei. Este vorba de acea compoziţie caleidoscopică, în care se înşiruie numeroase şi felurite figuri, în planuri etajate şi cu adîncime, exprimînd bucuria de viaţă prin gesturi, atitudini şi mişcări foarte grăitoare. Artista şi-a intitulat compoziţia « Omenire », după ce mai întîi dorise să-i spună « 1 Mai ». Ne-a mărturisit că, pictînd-o, se gîndea la viaţa nouă din patrie, căutînd să-şi închipuie bucuria lumii de la noi în faţa marilor prefaceri economice şi sociale. Caracterul sărbătoresc al compoziţiei acesteia, deosebit de vii şi armonioase, plină de mişcare şi avînt, se vădeşte prin însufleţita mişcare a numeroaselor personaje, prin coloritul luminos, prin aspectu-i plural, de omenire care face să înflorească viaţa. Remarcabil este aici faptul că, în pofida numărului mare de figuri, chipurile personajelor sînt individualizate şi

expresive, artista procedînd aici cu o migală de miniaturist, chiar dacă viziunea totală a compoziției o apropie de vitraliu.

Dimpotrivă, unele viziuni de sărbătoare unele dansuri spaniole aduc puține personaje, aici artista trecînd la o simplificare a figurilor și vestmintelor, dar păstrînd mai departe mișcarea, gesticulația vie, atitudinile dinamice. Nu numai unele dansuri, dar chiar și gruparea unor personaje sau a cailor de circ sugerează uneori privitorului înlănțuirea de horă, mai strînsă sau mai rărită, făcîndu-te să simți mișcarea ce se continuă. Scenele de carnaval, cu oameni mascați și travestiți, ca și jocul călușeilor, al căiuților și al clovnilor priesc de minune fantaziei artistei, care adesea caută fantasticul, amestecul de real și imaginație, fiorul metamorfozelor sufletești. Tablouri ca « Viziune de carnaval », « Scene cu pirați », « Dans din Oaș », « Hora roșie », « Zi de sărbătoare », « Jocul Călușeilor », « Circul » fac parte din această categorie, ce se prelungește și în unele portrete de arlechini, de copii cu coifuri și chivăre sau clovni. Alteori, portretele părăsesc viziunea naivă sau chiar voit infantilă, ajungînd la o concretizare realistă, ca în acel portret al unui muncitor maur, al unui lucrător francez sau în vigurosul chip intitulat « Eroină », unde modelajul are din sculpturalitatea frescelor romane. « Jocul cu diabolo » este o mare izbîndă coloristică, dar totodată și compozițională, personajul fiind prins într-o sugestivă mișcare, ce potențează realist decorativitatea lucrării. De-o mare finețe unele desene în peniță și cărbune, înfățișînd expresive chipuri de femei sau bărbați, sau uleiul reprezentînd un nud de copil, intitulat « Patrick ». Fără să fie preocupată de procedeele unei savante valorații, pictorița a ajuns la un colorit mai străveziu și mai fluid, la o picturalitate mai dinamică, păstrînd luminozitatea și uneori dramatismul pe care le cunoșteam.

Farmecul acestor compoziții și portrete constă însă în aerul de basm, în transfigurarea poetică, în atmosfera de vis, întemeiat totuși pe date reale, prezente în mai toate lucrările. Am comparat-o pe Magdalena Rădulescu cu personajul principal din piesa « Omul care aduce ploaia », izgonind seceta din inimile oamenilor și făcîndu-le mai voioase, mai rodnice, mai bucuroase de viață. Prin acest rol de a îmbucura ca artist existența, de a da imbold oamenilor, precum și prin caracterul de basm popular al artei sale, basm scos însă din realitate, Magdalena Rădulescu și-a cucerit un loc propriu în pictura vremii noastre

Petru Comarnescu

MAGDALENA RĂDULESCU, Jocul cu diabolo — ulei

DUMITRU DEMU, Icar — bronz

DUMITRU DEMU

Dumitru Demu este un sculptor al bronzului. El modelează forma cu netezimi lucioase, care lasă să se scurgă lumina pe suprafața lor. El nu caută efectele de clar obscur pe care le oferă planurile colțuros cioplite în duritatea pietrei, ci preferă să obțină acea fluiditate a luminii care învăluie volumul în desmierdări voluptuoase. Sculptura lui Demu are o anumită sensualitate, exprimată tocmai prin acest joc subtil al luminii pe formele sensibil rotunjite în mlădierile și învolburările lor. Cele cinci nuduri prezentate în sala Nicolae Cristea, cele două lucrări intitulate «Maternitate», ca și «Torsul» sau seria de optzeci de desene—studii de nud — mărturisesc această caracteristică a artei sale.

O altă trăsătură care-i definește arta este dinamismul viziunii. Demu vede forma în mișcare, fie în desfășurarea ei spațială, în arabescul pe care-l descrie pe parcursul unei acțiuni (de ex. compozițiile «Icar» sau «Ursitoarele»), fie în tensiunea morală a unui portret (de ex. busturile lui Ion Andreescu, Eugenie Cotton, al academicianului E. Carafoli sau portretul dramaturgului Horia Lovinescu). Acest dinamism nu se mărginește la gest, care poate fi static și încremenit chiar în deslănțuirea lui, ci reprezintă o caracteristică a felului în care Demu simte și interpretează lumea exterioară.

Demu este un artist care se frămîntă, își pune probleme și caută să le dea o rezolvare plastică originală, afirmîndu-și cu îndrăsneală personalitatea însuflețită de un anumit avînt romantic.

Dacă în «Icar», ideea omului prometeic care încearcă să smulgă naturii tainele sborului este plastic concretizată într-o imagine sculpturală ce-și află centrul de greutate în planul de jos, amplificat printr-o parte a aripii, în timp ce trupul se proectează avîntat în spațiu, în schimb în «Ursitoarele» problema unității și a stabilității gupului statuar nu este rezolvată, cele trei ursitoare nefiind organic legate de pruncul plasat prea departe pe un plan orizontal, iar mișcarea grupului principal neaflîndu-și un punct de sprijin firesc. Totuși, această experiență este interesantă pentru că ne arată sfera preocupărilor lui Demu și uneori chiar din nereușitele unui artist rezultă limpede însușirile sale.

Atît în «Ursitoarele», cît și în compozițiile «Ielele» și «Bocitoare», Demu caută o sursă de inspirație în miturile și tradițiile populare, ceeace reprezintă o orientare nouă și rodnică în activitatea sa creatoare.

Însfîrșit, cele două statui ecvestre — a lui Mihai Viteazul și a lui Tudor Vladimirescu — sînt studii temeinice pentru o statuară monumentală.

Prin această expoziție — care este o sinteză a unei munci sîrguitoare de mai bine de un deceniu — Dumitru Demu oferă o pildă de seriozitate, de probitate artistică, de simț al răspunderii, cu atît mai prețioasă astăzi cînd numeroși artiști se prezintă doar cu cîteva schițe și lucrări prea devreme ieșite din atelier în expoziții în grabă improvizate. Demu știe că arta cere o muncă stăruitoare, un efort susținut, o devoțiune totală și că numai acela care se simte în stare să plătească acest preț poate năzui spre adevărata creație. Și de aceea el poate privi cu încredere viitorul.

Ionel Jianu

DUMITRU DEMU, Maternitate — bronz

NICOLAE GÎRBACIU

În legătură cu ultima Bienală venețiană și cu recentul Congres al artiștilor plastici sovietici, sculptorul Ion Irimescu, fruntaș al mișcării noastre artistice, sugera profesioniștilor conștienți necesitatea ca, în procesul de înnoire al artei lor, să folosească învățămintele rodnice ale tradițiilor sănătoase, urmărind totodată perfecționarea continuă a mijloacelor proprii de exprimare și interpretarea justă a conținuturilor vieții. Într-o formulă succintă, secretarul Uniunii Artiștilor Plastici din RPR pretindea colegilor de breaslă *prezența în contemporaneitate*.

Este, fără îndoială, una din exigențele metodei realismului socialist. Părăsind turnul de ivoriu, accesibil numai așa-ziselor elite, pătrunzînd în mijlocul vieții pe care adesea nu putea sau nu voia să o vadă, artistul vremii noastre ia contact nemijlocit cu realitățile, vibrează și se emoționează în fața lor, le caută semnificațiile și se străduește să le oglindească sensibil.

Dar contemporaneitatea nu poate fi numai atît. Contemporaneitatea solicită participare, luare de atitudine, căutarea tipicului, potențarea conținutului fenomenelor. De-aceea socotim că simpla înregistrare, contemplația care nu urmărește substratul mai adînc, ci rămîne la suprafața lucrurilor, nu poate lega punțile sufletelor, nu poate convinge, nu poate transmite o emoție de durată.

S-a crezut la un moment dat că peisajul nu și-ar găsi justificarea ca gen plastic în afirmarea concepției și principiilor progresiste ale realismului socialist. S-a lăsat să se înțeleagă, în chip cu totul eronat, că peisajul care nu e industrial sau agricol, cu accesorii vizibile de sonde, furnale și tractoare, dacă nu se desfășoară în preajma unei gospodării colective, dacă nu profilează ostentativ macarale, schele și elevatoare, nu poate conține elemente valabile de vitalitate: e sec, gratuit, decadent și inutil.

Fără a respinge asemenea elemente, dar în acelaș timp fără a le considera absolut necesare, noi credem că genul, oricare ar fi el, atunci cînd își ia temele din viață, și numai atunci, exprimă o prezență reală, o emoție autentică, o viziune întemeiată pe adevăr și, prin urmare, o justă și activă integrare în contemporaneitate.

Natura, cîmp de activitate a oamenilor muncii și de afirmare a sensibilității specifice, natura purtătoare de sentiment, de plenitudine lăuntrică, natura, rezervoriu al reflectării bogăției ethosului nostru, a climatului fizic și spiritual, nu poate fi respinsă dintre temele organice ale exprimării realismului socialist.

Crîmpee caracteristice ale naturii romînești a înfățișat în recenta sa expoziție dela Galeriile de Artă din calea Victoriei pictorul *Nicolae Gîrbaciu*. Artistul a adus patruzeci de lucrări în ulei, majoritatea aspecte citadine și imagini cîmpenești. Preocupat de realismul luminii, de elementul dominant legat de climat și anotimp, Gîrbaciu localizează sugestiv impresia, definind-o neocolit: *Primăvara la Piatra Neamț*, *Iarna Bucureștiului*, *Primăvara la Giulești*, *Lapoviță la Cernica*, *Plajă umedă la Tulcea*, *Primăvară la Cernica*, *Dîmbovița înverzită*, *Burează pe Dunăre*. Evocarea, care nu rămîne strict descriptivă, care nu se rezumă la ceea ce poate transmite laconic titlul, împărtășește înseși senzațiile de frig, umezeală, prospețime, înnegurare sau trezire la viață a naturii, — senzații trăite din plin de pictor și oglindite elocvent în vibrațiile colorate ale materiei.

Procedeul acesta e dus și mai departe atunci cînd, sub puternica transfigurare a jocurilor luminii, artistul înfățișează priveliști dintre cele mai variate în cuprinsul atît de schimbător al diverselor ceasuri ale zilei: *Dimineață la Sulina*, *Amurg la Floreasca*, *Borcea in zori*, *Pe-nserate la Tulcea*, *Sulina în amurg*.

Tonalitatea generală a picturii lui Gîrbaciu, cu toată această aparent căutată demonstrație de posibilități, rămîne statornic în limitele sobrietății. Artistul nu vrea să epateze prin gama complexă a notațiilor dinamismului cromatic diurn. Nu e un virtuos care se joacă abil cu efectele ci un interpret sensibil, sincer și discret al frumuseților naturii romînești. Recunoaștem o interesantă viziune a peisajului nostru semnificativ în accentele de vigoare deosebită pe care le imprimă aspectelor oarecum inedite ale periferiei bucureștene: *Șoseaua Ștefan cel Mare*, *O curte mărginașă*, și mai cu seamă *Lîngă circ* și *În curtea circului*, — interpretări atmosferizate, în care căldura coloritului se îmbină admirabil cu punerea în pagină, cu ritmul elementelor compoziționale. Coloritul ușor melancolic al întregii atmosfere dă vibrație puternică acestor viziuni, din care nu știm de ce omul în general lipsește.

Anumite reminiscențe, sau mai degrabă unele afinități temperamentale îndreptățesc apropieri care nu trebuie să supere, de experiențele unor înaintași evident îndrăgiți de Gîrbaciu. Ne gîndim cu deosebire la acele strălucite procedee de tratare și rezolvare a armoniilor cromatice care amintesc suculența pastei lui Ion Andreescu. Lirismul reținut, calm, cu acorduri surdinizate adesea, fără stridențe și excese, reflectă o asimilare organică a moștenirii andreesciene.

Cîteodată, ușor convențional, peisajul lui Gîrbaciu transcrie colțul de natură în forme reci, precise, în care detaliul arhitectural diferențiază prin contraste stiluri și clădiri, pitorescul devenind aproape spectaculos. Dar și aici atenuarea intervenției cromatice restabilește cumințenia și echilibrul, unitatea și intensitatea sentimentului.

Și în imaginile de interior — *Odihnă*, *Femee cu lămîe* — artistul izbutește să valorifice o remarcabilă putere de evocare, atît prin felul cum își compune tema — grupare, atitudine, expresie, tratarea materiei — cît și în desfășurarea nuanțelor, în ordonarea liniei și formelor.

Interesant este felul cum înțelege Gîrbaciu studiul fizionomiei umane. Portretul pictorului *Francisc Șirato*, realizat fără contur ferm, în felul tehnicei picturale caracteristice a creatorului *Intoarcerii dela tîrg*, deși înfăptuit cu evidentă simpatie și chiar cu oarecare vervă, nu ni se pare suficient conturat psihologic. Nimic din spiritul viu, constructiv, lucid, pasionat al lui Francisc Șirato nu apare în această matahală cu chip de femee, ghemuită în fotoliu.

Mai izbutit, mai expresiv, mai veridic este *Autoportretul*. Nicolae Gîrbaciu s-a văzut în contra-lumină, proectat pe fondul unei ferestre, dincolo de care se desfășoară, nesfîrșit, albastrul înviorător al mării.

În game discrete, potolite liric, fără timiditate și fără grație dulceagă, Gîrbaciu transcrie, evitînd îndrăznelile și stîngăciile ostentative, o pictură de emoții autentice, îndrumată cu hotărîre pe drumul maturității de expresie.

Degajat deplin de acele obsesii care mai împiedică pe alocuri limpezirea definitivă a stilului propriu, artistul își va defini orientarea pentru desăvîrșirea apropiată a tuturor însușirilor sale valoroase.

H. Blazian

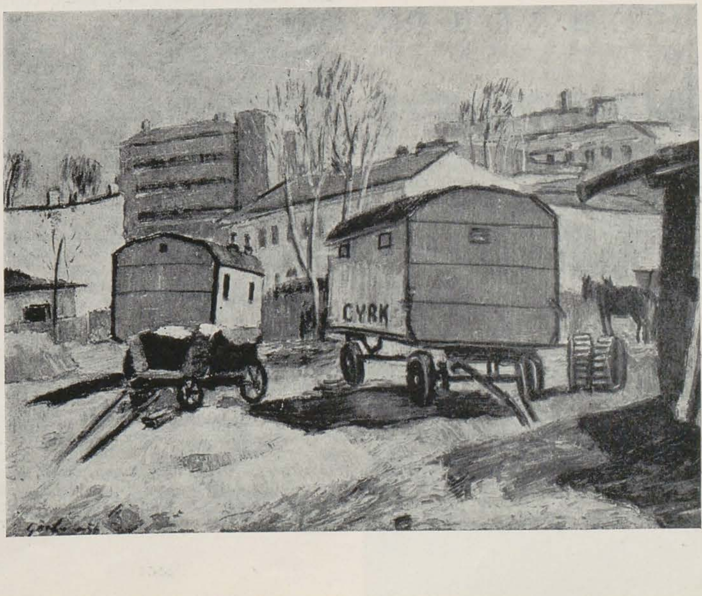
GUSTAV KOLLAR

În luna mai, în galeriile de artă ale Fondului Plastic a avut loc expoziția acuarelistului Gustav Kollar, din Orașul Stalin. Cele 64 de lucrări expuse erau rodul a peste cincizeci de ani de activitate plastică, în care timp artistul și-a dobîndit un binemeritat renume ca acuarelist și peisagist.

Într-adevăr Gustav Kollar este un veritabil cîntăreț al culorilor și luminilor naturii. Faptul că iubește natura, se resimte în aproape toate operele sale, străbătute de optimismul unui colorit cald, viu și întrucîtva calm. Îi place natura, și aceasta se vede în lipsa preocupării de amănunt, în lipsa spiritului analitic și în preferința pentru planurile largi, pentru armoniile pline de prospețime și bucurie pe care ți-o trezește farmecul naturii.

Peisajele sale sînt variate: fie din călătoriile la Constantinopole și Balcic, fie din localitatea pe care a înfățișat-o într-o suită de diferite aspecte, încît pe drept cuvînt pictorul poate fi numit cîntărețul în culori al Orașului Stalin — Vedere din Schei, Poarta veche, Tîmpa, Iarna la Orașul Stalin, Case vechi, Strada mea, Ziduri vechi, și așa mai departe — Orașul Stalin ne apare zugrăvit în toate cele patru anotimpuri precum și în diversele ore și lumini ale zilei, cu străzile și zidurile sale vechi.

NICOLAE GÎRBACIU, În curtea circului — ulei



GUSTAV KOLLAR, Portret (studiu) — pastel

Născut în 1879, aproape octogenar, Gustav Kollar este și astăzi același îndrăgostit al peisajului și neobosit continuă să redea cu aceeași bucurie natura înfiorată de lumini și de culori.

De arta lui Gustav Kollar te poți apropia ușor; peisajele sale calme, rareori cu intensități excesive, au un farmec ce te cucerește, prin știința cu care artistul știe să vadă natura, să o compună și îndeosebi prin tehnica sa de acuarelist experimentat. Lucrările sale sînt de mici proporții și puțin umanizate — de aceea și această caracteristică contribuie să-l definească ca un liric predispus mai mult spre încîntare și contemplare în fața naturii, decît spre acțiune, spre un peisaj de mare compoziție. Poate din această cauză lucrările par puțin monotone. —

Totuși, deși avînd unele limite, Gustav Kollar dovedește o experiență și maturitate artistică ce-l situează printre acuareliștii și peisagiștii noștri de frunte și poate printre cei mai constanți.

Mircea Deac

CORINA BEIU ANGHELUȚA

In măsura în care cronica de artă își însumează răspunderile criticii de artă serioase, măcar în măsura în care lipsa de perspectivă în timp o îngăduie — în această măsură se cuvine ca și în cronica de artă, judecățile noastre să fie, cît de cît, bine cumpănite, cîntărite cu grije.

De aceea stilul ditirambic și prolixitățile, pline de prețiozități nesănătoase, pline de false rafinamente — închipuesc reale primejdii, mai ales în clipa de prefaceri înoitoare prin care trecem.

Adevărata creație are nevoie de solicitudine și de entuziasm, chiar de pasiune din partea criticii, dar de pasiune lucidă, obiectivă, care să respecte adevărata ierarhie a valorilor și care să lupte pentru înscăunarea adevăratei ierarhii a valorilor.

În acest chip pot fi ajutați și artiștii; în acest chip poate crește și prestigiul muncii critice; în acest chip vor dispare și așa zisele « animozități » dintre critici și artiști.

În cazul expoziției Corinei Beiu Angheluță (Galeriie de Artă ale Fondului Plastic din Cal. Victoriei, 18 aprilie — 8 mai 1957,) s-au scris lucruri ditirambice; s-a folosit un stil exaltat care nu poate fi decît dăunător, din toate punctele de vedere.

Din această pricină, vom încerca cu modestele noastre puteri o analiză ceva mai amănunțită, plicticoasă poate, dar după părerea noastră, foarte folositoare.

Cele peste 40 de gravuri expuse, închipuind evoluția artistei în diverse ramuri: litografie, aquatinta, dălțiță și ac; aquatinta pe zinc, gravură în ac, xilografie și monotip, se întind pe o perioadă cuprinsă între anii 1945 și 1957.

Nivelul tehnic al acestor lucrări este îndeobște satisfăcător, uneori chiar ridicat, dar din punct de vedere al creației propriu zise, rezultatele sînt mult mai inegale, deoarece unele din imagini nu sînt convingătoare, nu sînt îndestulător adîncite prin studiu. Cîteva din studiile expuse nici n-au mai fost folosite în imaginea definitivă.

Așadar, deși talentul artistei pare de netăgăduit, faza în care se găsește acum îi cere înainte de toate o mai serioasă închegare, o perseverentă adîncire. Chiar în lucrările din ultimii ani, există prea multe influențe insuficient adîncite personal, care astfel, deși foarte interesante, constituesc pentru o retină mai exersată, ceea ce s-ar putea numi « veleități expresive ».

Fără îndoială, există lucrări pline de savoare. În « pointe sèche », cum vom arăta mai departe, artista izbutește să obțină șerpuiri de linie, alături de contururi puternice. Găsim o împletire de linie vibrantă și de nuanță catifelată; în aquatinta colorate, există tonuri sensibile și proaspete. Alteori, dozaje subtile de culoare ajung la o transparență de mare sensibilitate.

Îndeobște, sensibilitatea și senzualitatea se împletesc în dozaje subtile, cînd insinuante, cînd nostalgice, cînd grațioase.

În « După baie » (aquatinta pe zinc), există ritm și grație, iar punerea în pagină este sugestivă, interesantă.

Și mai interesant este Autoportretul (dălțiță).

Dar monotipul « Jocul cu mingea » este mai puțin convingător, masele de culoare rămînînd tulburi. Chiar imaginile rămîn nelimpezi. Mingea profilată pe cer, ar putea fi lună sau soare care asfințește; siluetele feminine sînt amorfe și chiar grotești. Deși planurile compoziției sînt expresiv eșalonate și unele pete de culoare nu sînt lipsite de un farmec straniu, întreaga imagine rămîne doar o eboșe, doar o experiență.

« Jocul cu mingea » rămîne « joc » și din punct de vedere tehnic și artistic.

« Tinerele fete » (aquatinta pe zinc) din aceeași perioadă 1945—1947, sînt tot atît de neclare, mai ales ca substrat sufletesc, aci. Dar chiar imaginea plastică are însuși centrul încărcat de o serie de linii insuficient compuse, neechilibrate.

Amestecul de reverie nostalgică și de bizară exaltare tinerească, rămîne tulbure, ușor penibil chiar.

Dimpotrivă, în gravura în ac « Toamnă », linia este limpede, dezvoltată și liberă.

Dezinvoltă, dar mult prea liberă este linia în « Autoportretul » realizat în aquatinta. Deși acest autoportret are lucruri foarte expresive, această expresivitate este obținută prin sublinieri aproape grotești, prin stranii insinuări aluzive, neconvingătoare.

Este o certă evadare din real, care îți lasă o impresie tulbure, amăruie parcă, de autocondamnare.

Transpunerea pe plan artistic a acestei proprii osîndiri, aduce totuși mai mult a joc, decît a adîncire gravă în propriul « eu ». Conflictul rămîne un fel de rebus.

Autoportretul în tonuri întunecate din aceeași perioadă, încearcă accente dramatice, patetice chiar, cu sumbre întretăieri de linii și planuri care brăzdează figura.

Este o atmosferă de furtună lăuntrică, parcă brusc încremenită, exprimînd aceeași evadare din real, fără motivare.

Ilustrația la « Therese Dequeyroux », după cartea lui François Mauriac, din aceeași perioadă este o xilografie expresivă. Distribuirea maselor de alb și negru, integrarea dramatică a figurii umane într-un ansamblu de mase întunecate, copleșitoare, pornește poate de la viziunile unui Masereel. Totuși, accentul rămîne destul de personal, prin nota de grație nostalgică și de femenină reverie, care transfigurează imaginea întunecată.

În « După baie » (aquatinta pe zinc), imaginea și punerea în pagină a acesteia sînt interesante, dar neîndestulător studiate. Chiar dacă e vorba de o viziune liber stilizată, picioarele și brațele sînt transpuse stîngaci, nesatisfăcător.

Cu « Sălciile în luncă » (aquaforte), ajungem din nou la linii cursive și la imagini cuminți.

« Sălcii în luncă » transpune o priveliște atrăgătoare, în linii puține și sigure, pline de o vervă agreabilă. Totuși, pata din dreapta, care încearcă să echilibreze compoziția, este greoaie, tulburînd armonia tinerească a acestui peisaj de calitate.

Celelalte peisaje, mai caligrafic realiste, sînt mai încărcate și mai puțin personale.

Este așadar limpede că evoluția artistei trebue să se facă pe această linie de înlăturare a tot ceea ce este greoi, fie în cadre pseudo-realiste, fie în cadre pseudo-« moderniste ».

Catastrofa mineră din 1956 de la Marcinelle (Belgia), pare că a emoționat profund sensibilitatea artistei. Într-adevăr, întreaga lume a fost sguduită de moartea celor aproape două sute de mineri.

Artista a imaginat dramaticul aspect al așteptării celor de afară: nenumărate femei, fiice, soții, mame. O așteptare nesfîrșită, în care clipele par zile, săptămîni. E acolo un amestec de ucigătoare nesiguranță și de înfrigurare. În străfundul pămîntului, minerii trudnici și eroici se luptă între viață și moarte. Nu-i vedem, dar îi simțim. Sînt osîndiți de obstacole de nebiruit. Simțim și vitregia cumplită ce apasă peste ei. Simțim chiar nesimțirea celor care ar fi trebuit să ia măsuri din vreme, ca asemenea grozăvii să nu se poată întîmpla.

Artista vede masa femeilor, nu într-un bloc frontal, ci de sus, într-o imagine plonjantă. Vedem o linie șerpuitoare, ca un uriaș trunchi viu, prins de un fel de spasm, ca svîrcolirea unui șarpe imens.

Este o imagine care ne amintește șerpuirea unei mase umane, într-o viziune dantescă pentru « Infernul » ilustrat de Gustave Doré.

Artista încearcă o viziune de coșmar, cu coloana care se pierde în depărtare, pînă în planul ultim. Sugestia acestei cozi de balaur, transpusă în fenomenul modern, în actualitate, ne redă ceva din monstruozitatea de basm a acelor balauri ce ne-au îngrozit

CORINA BEIU ANGHELUȚA, Autoportret — gravură cu acul

CORINA BEIU ANGHELUȚĂ, Lagărul — acvatinta

copilăria, ce ne-a înfricoşat imaginaţia şi care într-adevăr, pot fi oarecum regăsiţi în cumplitele ravagii ale tehnicei atomice.

Dar artista lucrînd prea mult din imaginaţie, multe dintre imaginile de prim plan sînt neconvingătoare.

Nici ansamblul tragic nu se încheagă satisfăcător ca viziune. Femeia din primul plan, cuprinzîndu-şi capul în palme, este superficial văzută, grotescă şi neconvingătoare. Ceva mai departe vedem o femeie însărcinată care, din pricina excesului de sbucium, naşte. Tovarăşele din jurul ei, se agită şi gesticulează aproape înnebunite. Dar asamblarea acestui grup este discutabilă, neconvingătoare.

Studiile expuse în vederea acestei compoziţii, nu prea au caracter de studii după natură. « Mama » de pildă, (aquaforte şi dăltiţă), este ca viziune şi linie foarte brueghiliană şi n-are absolut nimic dintr-un studiu după natură.

Simţul pentru compoziţie, pe care-l vădeşte artista, nu poate rămîne la faza, am spune, abstractă. Asta ar însemna cerebralitate, care e mai totdeauna seacă, sterilă. Nu poate rămîne nici la viziune decorativă. Asta înseamnă minimalizarea conţinutului, sărăcire sufletească.

Problemele de « material » (de pildă renunţarea la gravura în lemn, care n-ar permite un suficient rafinament, fibra lemnului rămînînd uneori rebelă, faţă de subtilităţi); problemele posibilităţilor multiple, ale multiplelor tehnici ale gravurii, sînt desigur pasionante, dar şi primejdioase. Neadîncirea lor poate duce la acel « veleitarism », de care vorbeam la început.

Cultura plastică în domeniul gravurii este un lucru deosebit de preţios, dar *curiozitatea* oricît de pasionată, dacă rămîne la stadiul de « curiozitate », împiedică adîncirea creaţiei propriu zise, mai mult decît o ajută.

Lucrînd timp de trei ani în cadrul Cabinetului de stampe al Muzeului de Artă al RPR, Corina Beiu-Angheluţă s-a putut familiariza cu diferitele tehnici ale gravurii din toate timpurile. Dar una este familiarizarea, să-i zicem, vizuală, şi alta este familiarizarea în adîncime, în cadrele procesului personal de evoluţie creatoare.

Este caracteristic şi îmbucurător că însuşi catalogul din expoziţia artistei vorbeşte de « facilităţile de care dase dovadă la început », care erau « mai mult dăunătoare » şi că « totul trebuia reluat pe baze mai temeinice, de adîncire a propriei meserii ».

Dar această adîncire, o vom vedea doar în expoziţiile viitoare.

În ciclul « Hunedoara », portretul « Furnalistei » (litografie), are nu numai energie şi nobleţe, dar şi graţie.

În litografia « Două cetăţi » imaginea nu se încheagă însă. Sînt două planuri, prea distincte plastic, care pot să nu se acorde (chiar asta vrea să sugereze artista); este necesar însă să se asambleze din punct de vedere plastic. Ceea ce nu se întîmplă.

Imaginea de hală uriaşe, cu construcţiile ei de beton şi fier, pe care se opintesc muncitorii la mari înălţimi, cu riscul vieţii aproape în fiecare clipă, este mult mai sugestiv prinsă. Găsim racursi-uri sugestiv văzute. Abrevierile de perspectivă specială, monumentalizează viziunea, încercînd să redea ceva din reala monumentalitate a unor asemenea munci, cu eroismul lor cotidian, sobru, fără urmă de retorism. Imaginea are amploare şi ritm, dar viziunea rămîne oarecum în decorativ. Munca aspră, sobră, a omului modern, cere o adîncire tot atît de sobră, tot atît de neretorică.

Orice grandilocvenţă este ucigătoare, dar şi orice minimalizare. Există o splendidă nobleţe a muncii în cadre moderne, care trebueşte descoperită cu mijloace sincere şi proprii.

În portretul de grup, figurile simple, obişnuite, pline de această umanitate calmă, deşi dîrză, au accente de sugestivă nobleţe lăuntrică, aş spune chiar biologică — deşi figurile nu sînt « frumoase », în sensul frumosului academic. Dar asamblarea acestui grup e neconvingătoare, din lipsă de suficient studiu compoziţional.

Trebuie mers cu curaj şi stăruinţă pe acest drum, deoarece schiţele în cărbune, creion ori sanghină, pentru acest grup, sînt totuşi fericit depăşite în transpunerea lor din compoziţie.

Aşadar, un asemenea portret de grup, reluat cu şi mai multă tenacitate, ar putea da rezultate remarcabile. Este sigur că portretul este un domeniu în care forţele de intuiţie, de inteligenţă şi de sensibilitate ale artistei, vor putea da roade foarte interesante, cu condiţia acelei « grăbiri . . . încete » *(festina lente)* de care vorbea Horaţiu, în sfaturile pe care le dădea artiştilor.

În ciclul « Pacea şi războiul », mai cu seamă în seria « Mame şi copii », multe din 1957, găsim cîteva autentice realizări.

În două-trei imagini, linia amplă, esenţială, a lui Daumier, poate fi întrevăzută. Însă alte cîteva imagini vădesc o reală maturizare proprie de viziune.

În aquaforte « Primele litere », copilul este încîntător surprins şi admirabil simplificat în cele cîteva notaţii ce închipuesc profilul, închizînd în aceste cîteva linii o rară forţă de sugestie directă.

Copilul învaţă să citească sub privegherea mamei, care-l învăluește într-un gest de oblăduire. Copilul a absorbit atîtea din micile minuni care i se desvăluesc, încît, copleşit de ele, dă să-şi sprijine căpşorul obosit de linia înaltă a mesei. Linia capului, notaţia genelor, expresia buzelor, sînt prinse în linii de cîţiva milimetri şi totuşi spun tot atît, sînt tot atît de elocvente, poate mai mult chiar, decît un cap redat în toate « amănuntele ».

Iată dar, ce excepţionale daruri va putea valorifica artista, dacă va merge mai departe pe această linie de serioasă adîncire a imaginei studiate şi de transpunere, apoi, cît mai sinceră, fără « excesive rafinamente », care nu duc niciodată prea departe în creaţia adevărată.

MIRCEA OLARIAN

Mircea Olarian are o lungă activitate de grafician în urma sa.

În actuala expoziţie găsim gravuri, litografii, lucrări în pointe sèche, laviuri şi desene.

Sînt expuse priveliști din Valea Oltului ori de la Ada-Kaleh. Scenele rurale sînt lucrate cu un fel de sîrguinţă emoţionantă, de bun tehnician. Viziunea rămîne însă adesea anacronică. E foarte greu să defineşti ceea ce se chiamă în chip curent « temperament». E sigur însă că mai mult temperament ar face mai interesante imaginile aduse de Mircea Olarian.

Creaţia superioară cere nu sentimentalism, ci emoţie, emoţie adevărată, dacă se poate — puternică.

Munca răbdătoare şi bunele intenţii nu ajung. Nu ajung nici chiar pentru procesul de adevărată asimilare a pildelor marilor înaintaşi.

Gravura cu capul lui Rembrandt rămîne greoaie, fără vibraţie. Îndeobşte folosirea jocului de contraste n-are elan îndestulător. Adesea masele de negru în loc să echilibreze ori să dinamizeze alburile, le contrazic, ba chiar le anulează.

Totuşi unele lucrări sînt agreabile prin amestecul de sinceritate naivă şi de pitoresc romantic, cu accente evocatoare.

N. Argintescu-Amza

MIRCEA OLARIAN, Ultima oră — acvaforte

EUGEN CIUCA, Anuţa — piatră artificială

EUGEN CIUCA

Printre puţinii sculptori care s-au încumetat să prezinte operele lor într-o expoziţie organizată în aer liber se situează şi sculptorul Ciuca, ale cărui lucrări au reuşit să depăşească confruntarea cu diferenţele de temperatură, fiind realizate în materiale adecvate, ca piatra artificială, bronz, ceramică, lemn şi ghips patinat.

Spiritul de inovator de care a dat dovadă sculptorul în viaţa sa practică, îl reîntîlneşti, parcurgînd aleile expoziţiei, şi în ceea ce priveşte operele sale. De la o lucrare la alta se remarcă stiluri variate de creaţie, genuri sculpturale diferite, ca o dovadă a posibilităţilor sale de afirmare, ca un protest împotriva uniformizării şi monotoniei.

De la «Floarea Soarelui» la « George Enescu», de la « Ileana Cosînzeana » la « Primăvara », sau de la « Fenix » la « Nud de bărbat », sînt atît de diverse drumurile creaţiei lui Ciuca, atît de felurite căutările sale, încît este greu să sezisezi ceea ce e caracteristic creaţiei lui, în afară de această tendinţă de a nu se repeta, de a scormoni adîncurile trecutului şi a frămînta apoi lutul, în găsirea unei expresii plastice noi, a unei forme neobişnuite,dar care să înfăţişeze, în simboluri, înţelesuri diferite despre viaţă şi om. Astfel « Floarea Soarelui », este o încercare de a exprima — printr-un simbol — o legendă populară: năzuinţa unei tinere fete către soare, care în realizarea sa, capătă înţelesul simbolic al aspiraţiei către frumos, al năzuinţei feciorelnice spre fericire, obţinute prin alungirea sculpturii, ca o coloană formată din flori şi un tors de femeie. Decorativul acestei lucrări şi îndeosebi frumuseţea lemnului cioplit şi lustruit dovedesc, în primul rînd, că sculptorul este un sensitiv şi un imaginativ, spontan, în faţa lemnului trăind şi palpînd cu dalta fibrele şi frumuseţea în sine a formei materialului lemnos.

Alături de « Floarea Soarelui », « Fenix » ca şi « Primăvara » (Mugurele), sînt tot expresia tendinţei « decorativiste » a artistului, împinsă însă mai departe, spre limitele ei, acolo unde stilizarea şi sintetizarea ajung la un soiu de abstracţionism, la înţelesuri ce nu mai au corespondenţe nici în legende şi nici în realitate.

Sculptorul Ciuca nu se opreşte numai la lucrările sale pur « decorative », care constitue o preocupare a sa mai veche — unele din lucrările amintite datînd din 1940—1946. El este deopotrivă preocupat şi de portretul realist — de caracterizarea psihologică şi, în unele cazuri, am putea spune de caracterizarea tipologică (ca în « Figură dacică »), precum şi de sculptura monumentală, reprezentată în expoziţie prin « George Enescu », studiu de monument, şi « Nud de bărbat », un tînăr sportiv într-o torsiune ce pune în valoare frumuseţea muşchilor, lucrare ce aminteşte, prea mult, poate de tipul clasic grecesc.

În diversitatea operelor sale trebuieşte reamintită şi o altă lucrare, într-o măsură neizbutită, relieful în ceramică « Omagiu ». Acesta înfăţişează două din cele mai iubite figuri ale artei noastre: Enescu şi Luchian. Materialul, cahle de ceramică, dimensiunile şi scopul pentru care a fost realizată (panou decorativ) cereau artistului un anumit sentiment al decorativului, o căutare mai profundă în rezolvarea ritmului compoziţiei, mai ales că sculptorul leagă această lucrare de arta noastră populară decorativă, prin ornamentele ce le introduce în desenul patului pe care stă într-o poziţie « bizantină » Luchian.

Astfel principala caracteristică a expoziţiei sculptorului Ciuca este diversitatea operelor sale, diversitate manifestată însă şi în concepţia artistică. Aceasta, poate determina pe un vizitator avertizat să creadă, atunci cînd operele unui artist pot fi definite prin mai multe « stiluri », că în creaţia acestuia îşi fac loc diferite tendinţe manieriste. Stilul în creaţie, spre care tinde orice artist, este rezultatul generalizării practicii sale artistice, o comuniune condiţionată de un anumit sistem plastic, a unor mijloace şi procedee de expresivitate artistică şi de unitatea conţinutului ideologic-social.

O altă caracteristică importantă a creaţiei sculptorului Ciuca este sentimentul decorativului. Dar şi aici sînt cîteva probleme de ridicat. În creaţia unui artist putem întîlni ori o înţelegere a artei decorative ce are la bază tradiţiile artei populare şi în primul rînd satisfacerea cerinţelor estetice şi utilitare ale oamenilor, ori o artă de un caracter decorativ, obţinut prin procedee de abstractizare a formei, care tinde să creeze din obiectele artei decorative obiecte de o valoare artistică « în sine », de un decorativism « pur », lipsit de orice conţinut şi utilitate.

Fără îndoială că fiecare procedeu îşi are limitele sale şi că nu putem fi întotdeauna categorici în aprecierea valabilităţii şi superiorităţii unuia faţă de celălalt. Dar istoria artei ne arată că marii creatori, fie chiar cei mai originali, nu s-au rupt de formele de artă ale poporului, de viaţa şi năzuinţele sale. Revenind la sculptorul Ciuca, avem impresia că în operele sale există tendinţa de împăcare a acestor două drumuri în arta decorativă. Legat de o anumită latură a legendelor, tipologiei, ornamentelor ş.a.m.d. ale poporului, el tinde prin abstractizare la anumite forme noi, originale, care sînt la limita de a deveni simple abstracţiuni. Cu alte cuvinte credem că artistul este pe drumul unor încercări, în care fiecare din cele două direcţii ale artei decorative, cea realistă şi cea formalistă, îl atrag deopotrivă. Rezolvarea o va găsi singur în funcţie de forţa şi dorinţa cu care va şti să fie sincer faţă de realitate.

Astfel, expoziţia sculptorului Ciuca, prin problemele pe care le ridică, a însemnat un însemnat eveniment în ansamblul manifestărilor plastice din Capitală.

Mircea Deac

STELIAN PANŢU

Stelian Panţu este un grafician sensibil în modul de tratare a imaginii şi un artist capabil să-şi rezume în contact cu natura, impresiile, să-şi sintetizeze notaţiile sale artistice. Îndemînatic şi rapid în execuţie, Panţu este un făuritor de imagini plastice lapidare, pline de sugestivitate în efecte coloristice de alb şi negru, imagini în cadrul cărora se împletesc deopotrivă, spontaneitatea inspiraţiei cu poezia momentului, pitorescul luminii locale cu farmecul anotimpului, prospeţimea şi autenticitatea emoţiilor cu picturalitatea formelor lor de expresie.

Călătorind prin diferite locuri ale ţării, la Tulcea, Constanţa, Lupeni, Sighişoara şi prin alte localităţi ardelene, Panţu îşi notează cu hărnicia fugitivă a reporterului priveliştile naturii, aşezările omeneşti noi, tipuri şi caractere interesante de oameni, căutînd mereu să pătrundă în esenţa subiectului, să-i redea cu veridicitate identitatea specifică, mediul în care se află, lumina şi atmosfera ce-l învăluie.

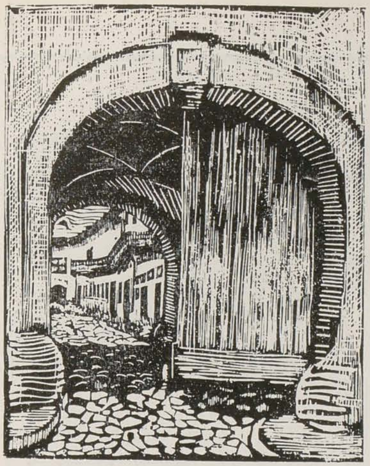
Deşi în arta sa îmbrăţişează mai multe tehnici ale graficei, (desenul în tuş, gravura cu acul, monotipia) Panţu preferă mai mult desenul în tuş, întrucît tehnica acestuia îi înlesneşte o uşoară şi rapidă posibilitate de notaţie, îi dă putinţa să-şi valoreze în accente gradate arhitectonica imaginii, să sugereze doar prin cîteva pete nediluate, adîncimea volumelor.

Cu multă vervă şi vioiciune Panţu schiţează doar prin cîteva linii conturul motivului, silueta personajului, iar prin tente uşoare şi diluate, aşternute pe suprafeţe mari, artistul indică materialitatea motivului, fixează locul umbrelor, vibraţia lor pe culoarea iniţială a suportului: *Popas — Tulcea*, *Alee liniştită*.

Picturalitatea imaginii şi adînca ei sensibilitate, intimitatea sentimentului şi frumuseţea clară a tonurilor, constituie calităţi întîlnite şi printre monotipiile artistului, cum ar fi *Natură moartă*, *Zi posomorîtă* şi *Toamnă*.

Cea de a şaptea expoziţie personală a artistului, în cursul lunilor martie şi aprilie, ne-a dovedit, odată mai mult, că arta lui Stelian Panţu, îşi trage seva din diversitatea problemelor actualităţii şi păşeşte cu hotărîre pe drumul căutărilor creatoare, pentru a-şi contura stilul prin noi forme de expresie.

STELIAN PANŢU, Popas (Tulcea)
desen în tuş



MARCEL OLINESCU, Poartă (Cluj) — gravură în lemn

MARCEL OLINESCU

O trăsătură esențială ce se desprinde din creația graficianului Marcel Olinescu, o constituie acea vervă și vioiciune, ce străbate din natura subiectelor inspirate din folclor și legendele populare, pe care le întîlnim pe întreg parcursul celor aproape trei decenii de activitate.

Arta lui Marcel Olinescu, sintetică și concentrată, are darul de a evoca plastic imagini veridice, ce conțin aspecte umoristice sau satirice, culese din folclor.

Paralel cu evoluția artei sale, stilul artistului cunoaște diferite moduri de expresie. În faza sa de început, el se apropia mai mult de stilul hieratic al gravurilor din cărțile bisericești vechi. Evoluînd, cu timpul stilul său se modernizează, ajungînd chiar să alunece către o tratare expresionistă a imaginii, de unde apoi s-a salvat și s-a menținut cu consecvență pe linia realismului.

Marcel Olinescu este un grafician îndemînatec, stăpîn pe posibilitățile de expresie ale diverselor tehnici ale gravurii, cum ar fi: gravura în lemn, în lemn colorat, în linoleum, litografie, pointe-sèche, etc. Subiectele pe care le oglindește artistul în lucrările sale, sînt multiple și diverse prin conținutul lor.

În expoziția sa personală, ce a avut loc în cursul lunilor martie și aprilie această diversitate a subiectelor a fost înfățișată în chip evident. Numeroasele peisaje (*Schei*, *Poartă-Cluj*, *Stradă din Or. Stalin*), caracteristice prin paralelismul liniilor ce le compun și le desenează întreaga structură arhitectonică; suitele de *Măști*, imagini aluzive la adresa unor scăderi omenești; suitele *Păpușilor* cu pronunțata lor notă comică și satirică; portretele pline de umanism și expresivitate (*Cap de țăran*, *Omul cu bască*, *Baba Safta*), compozițiile vii și dinamice cum sînt *De inimă albastră*, *Culesul cartofilor*, ș.a. naturile moarte, toate la un loc dovedesc valoarea artei sale, complexitatea talentului și diversitatea preocupărilor acestui artist înzestrat cu posibilități de acomodare a mijloacelor de expresie la conținutul atît de variat al subiectelor pe care le tratează.

MARCEL OLINESCU, Schei — gravură în lemn

MARCEL OLINESCU, De inimă albastră — gravură în lemn

MARIA CONSTANTIN, Unelte de pictură — tempera

MARIA CONSTANTIN

Inzestrată cu un dar ales în mînuirea culorilor de apă, pictorița Maria Constantin își zugrăvește adesea în acuarelă imaginile artei sale, ce ne reflectă îndeobște o întreagă categorie de impresii receptate în prezența realităților obiective ale naturii și vieții. Pictorița, trecîndu-le prin filtrul sensibilității sale afective reușește, de multe ori, să elaboreze și să materializeze plastic imagini artistice originale, de bună calitate, spontane și vii, luminoase și aerate, cu o atmosferă fluidă în plasticitatea desenului, a planurilor și volumelor, cu transparențe în tonurile așternute armonios, prin tușe largi, cu rare reveniri, și adesea cu nerv și rapiditate.

Datorită acestor trăsături de expresie, ce caracterizează lucrări realizate în anii trecuți, cît și multe din cele ce au figurat în expoziția sa personală ce a fost deschisă în cursul lunilor martie și aprilie la Galeriile de Artă din Bd. Magheru, creația plastică a pictoriței Maria Constantin conține, în ansamblu o notă picturală aparte, ce se impune atenției printr-o suavă și distinctă claviatură cromatică, zugrăvită cu întreaga virtuozitate artistică a temperamentului ei feminin.

Măiestria coloristică, îmbinată cu o subtilă și nuanțată notă de intimitate lirică a emoției și sentimentului, la care se mai adaugă și gustul ales al compoziției, și rafinamentul formelor de expresie, pe care pictorița le imprimă imaginii artistice cînd purcede la făurirea ei, constituie alte cîteva trăsături esențiale și de calitate. Acestea se întîlnesc printre lucrările realizate mai înainte, în tehnica tușului colorat, cum ar fi *Drum spre sat* și *Uliță în Ghelar*, în cea a temperei, ca în *Unelte de pictură*, în ilustrațiile pentru « Ilinca pleacă la țară » etc., tehnici pe care artista, la un loc cu cea a acuarelei, tinde să le stăpînească în toate posibilitățile lor de expresie, pentru a-și închega și împlini stilul.

Maria Constantin practică și dezvoltă mai mult genul peisajului. Peisajele sale constituie o interpretare lirică a naturii vegetale, pe care culorile anotimpurilor și lumina zilei o îmbracă în nuanțe cromatice atît de variate: *Început de toamnă*, *Iarna la Cheia*, *Apus pe ploaie*, *Lumină în pădure*, *După ploaie*, *Dimineața la Fundeni*, etc.

Dar în arta peisagistică a Mariei Constantin, se întîlnește rareori oglindită prezența elementului uman activ și a pulsului și freamătului vieții. Ceeace impresionează sensibilitatea și temperamentul artistei, sînt acele tainice, solitare crîmpee de frumuseți ale naturii, întîlnite în timpul peregrinărilor sale pe diferite meleaguri ale țării, și cărora ea reușește să le surprindă și să le fixeze cu ușurință farmecul, să le zugrăvească frumusețea coloristică, uneori cu o îndemînatică execuție artistică, dublată de echilibrul viziunii și de fantezia sa creatoare.

Imaginile acestea conțin în ele darul de a sugera senzații recreative, liniștite și calme, ce te predispun la contemplare în fața unor priveliști cu orizonturi largi, zugrăvite în tonuri clare și proaspete, în cuprinsul cărora aerul și lumina plutesc din belșug și le învăluie armonios în lirismul unor ritmice valori plastice.

Pictorița Maria Constantin se află în plin proces de evoluție și progres pe drumul căutărilor creatoare. Arta sa mai conține însă și lucrări neizbutite, care accentuează stridența sonoră și nepotrivită a culorilor, tonurile țipătoare ale unor tablouri și o gamă de sentimente optimiste ușoare, neconvingătoare prin pitorescul dulcegăriilor ce le exprimă. O variație în paletă și în stil ar înălța valoarea creației sale, i-ar înlesni putința de a pătrunde în esența lucrurilor și a vieții.

Gh. Poenaru

LA ANIVERSAREA LUI ION JALEA

ION JALEA, *Sdrobiţi orînduiala cea crudă şi nedreaptă*... relief după poezia « Împărat şi proletar » de Eminescu — ghips

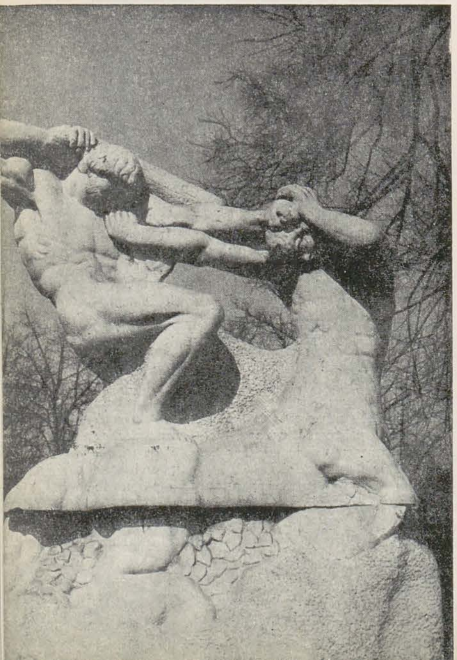
O siluetă firavă, fină, ai spune de tînăr, dar cu părul alb al celor şaptezeci de ani pe care-i poartă cu demnitate; faţă aspră, uscată, brăzdată de urmele încordării lăuntrice, dar totuşi cu ochii calzi, albaştri, extrem de vii, în care străluceşte o lumină blîndă. Ce contrast între austeritatea acestor trăsături severe, energice, şi surîsul sfios, blajin, puţin ironic, de o seninătate filozofică, ce ţine uneori loc de răspuns la o întrebare şi în care se citesc atîtea înţelesuri!

Rezervat, discret, stăpînit în toate de spiritul măsurii, adversar al oricăror exagerări, fapt care se vede pînă şi în mersul său domol, egal, niciodată grăbit, sculptorul Ion Jalea se bucură de respectul cuvenit unei vieţi închinate în întregime artei.

* * *

Sculptor cu o activitate prodigioasă de aproape o jumătate de veac, în care a cucerit multe şi meritate izbînzi pe frontul artelor, maestrul Ion Jalea a împlinit de curînd venerabila vîrstă de 70 de ani. La meritatele laude şi urări pe care artiştii plastici şi iubitorii de artă din ţara noastră le-au adus preşedintelui Uniunii Artiştilor Plastici, Prezidiul Marii Adunări Naţionale, exprimînd preţuirea poporului nostru pentru munca şi talentul artistului, i-a acordat, cu acest prilej, înaltul titlu de Artist al Poporului, adăugînd astfel la celelalte distincţii pe care sculptorul le-a primit de-alungul strălucitei sale cariere, o nouă şi binemeritată preţuire.

ION JALEA, Hercule doborînd Centaurul — marmură



Opera lui Jalea, atît de bogată şi variată, rod al unei stăruitoare, îndîrjite lupte, cuprinzînd un mare număr de portrete, cîteva monumente ce împodobesc grădinile şi pieţele noastre, cum sînt: Monumentul Ostaşilor Francezi, din Cişmigiu, Hercule doborînd Centaurul, de la şosea, Spiru Haret, din Piaţa Universităţii, Monumentul Eroilor Ceferişti, aşezat lîngă Gara de Nord, (realizat împreună cu Cornel Medrea, care a primit deasemenea acelaşi înalt titlu de Artist al Poporului), medalii, reliefuri, dintre care ultimul, « Sdrobiţi orînduiala cea crudă şi nedreaptă », inspirat de vestitul poem revoluţionar « Împărat şi proletar » al marelui nostru Eminescu, a primit anul acesta Premiul de Stat. Compoziţii, statuete şi altele se bucură de o largă preţuire. Creaţia sa, jalonată încă de la începutul drumului său în artă de înfăptuiri numeroase şi trainice, care au sporit patrimoniul nostru artistic, poartă amprenta unei personalităţi distincte, a unui stil care-i e propriu lui Jalea, şi în care se îmbină armonios, într-un perfect echilibru, clasicismul antic cu cuceririle moderne în artă. Călăuzit în cei dintîi paşi pe greul drum al artei de către marele Paciurea, sculptorul Jalea s-a străduit să exprime în multe din valoroasele sale opere specificul naţional al poporului nostru, acele trăsături distincte, pe care le găsim mai ales în capetele sale de ţărani, în chipul ciobanului sau al acelui Sf. Pantelimon atît de mult apreciat.

Greu încercat de viaţă încă din tinereţe, cînd a fost rănit pe frontul de la Mărăşeşti, sculptorul Jalea constituie un puternic exemplu de voinţă, de perseverenţă în muncă, de dragoste pasionată pentru artă, pe care el a slujit-o cu acea ardere lăuntrică proprie marilor artişti.

* * *

Preţuit şi respectat în ţară pentru talentul său, Jalea a fost totodată apreciat şi recunoscut ca un mestru consaacrat şi dincolo de hotare. Lucrările sale au fost încununate cu premii la expoziţiile internaţionale, atît în 1929 la Barcelona cît şi în 1937 la Paris, unde i s-a decernat marele premiu pentru sculptură, distincţie primită şi de Cornel Medrea.

De-alungul întregii sale cariere, genul în care obţine cele mai bune rezultate este fără îndoială portretul, în care realismul său se vădeşte pe deplin. În cele mai bune portrete ale sale, artistul demonstrează că sculptura e departe de a se reduce la redarea trăsăturilor fizice ale personajului. Lucrările sale dezvăluie expresiv caracterul celui portretizat. El caută trăsăturile lăuntrice, redîndu-le într-o sinteză care să exprime pregnant individualitatea modelului; nu este un simplu portret, ci o imagine a vieţii.

Lucrînd în planuri largi, simplificînd, sintetizînd, dezbărîndu-se de detalii inutile, căutînd esenţialul, el izbuteşte uneori să exprime monumentalul şi în lucrări de mici dimensiuni. Aşa este cunoscutul său autoportret, una din lucrările de seamă ale lui Jalea în genul portretului.

Ajuns la deplina dezvoltare a talentului său, în aceiaşi din urmă ani sculptorul şi-a îmbogăţit mereu opera cu noi creaţii. Rînd pe rînd el a realizat: bustul compozitorului Ceaikovski, apoi al lui Eminescu, elegiac, liniştit, uşor melancolic, ale cărui trăsături mărturisesc o concentrare lăuntrică atît de caracteristică poetului, bustul actorului G. Storin, al academicianului Şt. Nicolau, al pictorului Aman, iar anul acesta i s-a atribuit realizarea în faţa Ateneului RPR a unui monument care să înfăţişeze pe geniul muzicii romîneşti — George Enescu.

Înaltul titlu care i s-a atribuit de curînd încununează o activitate fecundă, multilaterală, cuprinzînd toate genurile sculpturii, stăpînite cu egal meşteşug, în toate materialele proprii acestei arte, pe care o iubeşte cu o rară pasiune, fiind atras de cele mai diferite subiecte.

În strădania sa creatoare de aproape o jumătate de veac, sculptorul Ion Jalea a obţinut multe victorii, realizînd opere în care atinge o înaltă măiestrie printr-o muncă răbdătoare, prin perseverenţă şi prin necontenite căutări, care l-au impus ca un fruntaş al sculpturii romîneşti actuale.

Marin Mihalache

DOCTORUL DONA MEDICUL ARTIȘTILOR

Pentru cei care vor veni după noi, ca și pentru generația tînără de acum, se cuvine ca, din cînd în cînd, cîte un bătrîn să ia condeiul și să amintească de dăruirea contemporanilor săi de seamă, care, altfel, ar fi uitați.

Mi-am ales să schițez portretul doctorului Iosif Dona.

S-a născut în București și și-a făcut studiile la Liceul Sf. Sava, totdeauna primul în clasă. Tot șef de promoție a fost și la bacalaureat. Era coleg cu profesorul Parhon.

S-a înscris la Facultatea de medicină, uimindu-și la sfîrșitul anului examinatorii, cu cunoștințele sale vaste. Teza și-a trecut-o *Magna cum laude*.

Spirit multilateral, citind cu aviditate dar pe alese, nu se mulțumește cu cunoștințele căpătate în medicină. Dreptul, Filozofia, Literatura, toate îl atrag. Publicînd numeroase broșuri, găsește timp să scrie și o carte, « Sugestia », studiu de vreo 200 de pagini care a făcut epocă. Nu era avocat care să n-o întrebuințeze, fiindcă Doctorul Dona arăta, în studiul său, că uneori trebuie iertată greșeala unui delicvent care comite o faptă pedepsită de lege, ca urmare a frecventării unui mediu viciat, sub influența unei sugestii.

De altfel idei progresiste umanitare a avut totdeauna Doctorul Dona, el făcînd parte odinioară din grupul Dobrogeanu-Gherea, Morțun, Radovici, Mille, Profesor Parhon, etc.

Nu voi înșira toată activitatea lui medicală, ca să insist asupra operei lui principale: punerea în valoare a teritoriului Techir-ghiol, cu localitățile din jurul lacului cu același nume, Techir-ghiol-sat, Vasile Roaită și Eforia.

Socotit ca unul dintre cei mai buni medici ai noștri, pe lîngă îngrijirile pe care le da gratuit săracilor, pe el îl consultau îndeosebi artiștii și scriitorii.

Cercetînd fișele pacienților doctorului, am dat de următoarele nume: Vlahuță, Octavian Goga, Delavrancea, Caragiale, Iorga, Sandu Aldea, Theodor Speranția, Dobrogeanu-Gherea, Tzigara-Samurcaș, Zarifopol, Victor Eftimiu, Gh. Ranetti, V. Cioflec, Jean Bart, Blaga, Dr. Ureche, Nicolae Petrașcu, Nicolae Grigorescu, Luchian, Steriadi, Ressu, Pătrașcu, Pallady, Iser, Verona, Vermont, Medrea, Tonitza, Ciucurencu, Nottara, Castaldi, Cavadia, George Georgescu, Enescu — și chiar... Voronoff. Păstrez secretul profesional al doctorului și nu divulg metehnele lor. De prisos să spun că toți acești bolnavi au fost trecuți la rubrica «gratuiți».

Trebuie să adaug că Doctorul Dona era mucalit; îi plăcea o glumă bună, un calambur sau o ironie bine plasată, și de aceea răvașele pe care le trimitea prietenilor erau foarte spirituale. Păcat că nu le am la îndemînă. Printre cele adresate lui am găsit o invitație la masă scrisă de Caragiale, în vorbirea ardelenească, de care ilustrul nostru prozator și dramaturg făcea mare haz (vezi schița « Chicoș Rostogan » din volumul de nuvele al autorului)

Și a venit războiul mondial din 1916. Doctorul Dona n-a pregetat o clipă să-și facă datoria, fiind rănit grav, lîngă inimă, la Flămînda, de gloanțele inamice, care nu respectau nici spitalele. A suferit luni de zile de pe urma leziunilor din piept, ceea ce nu l-a împiedicat să-și urmeze unitatea și în Moldova, unde în timpul serviciului comandat a zăcut iar într-un spital, de astă dată picnit de groaznicul tifos exantematic care secera oșteni romîni cu miile. Deși virulența era extremă, a scăpat și de astă dată, rămînînd însă cu o tromboză cardiacă, boală care l-a chinuit tot restul vieții.

N-a abandonat însă medicina nici după încheierea păcii — a dat consultații pînă la 81 de ani — consecvent maximei lui că omul trebuie să muncească pînă la ultima suflare.

S-ar părea că am scris îndeajuns despre multipla lui activitate. Am ajuns astfel să vorbim despre frumosul lui gest de a fi donat Statului, el fiind încă în viață — una din cele mai prețuite colecții de tablouri din țară, valorînd în monedă aur milioane. Nu numai de tablouri, ci și de multe vaze rare, covoare persane și naționale, icoane, mătănii și fel de fel de obiecte de artă. Pasiunea pentru achiziționarea de picturi frumoase o avea de pe vremea studenției. Punea banii de buzunar pe care îi primea de la părinți, într-o pușculiță.

Prima pînză pe care a cumpărat-o a fost « *Flori de măr* » dintr-o expoziție a lui Grigorescu. Avea « ochiul vînătorului ». Tabloul era taxat 500 lei. El n-avea adunați decît 300. Solicitantul, un copil pirpiriu, s-a rugat atît de frumos de pictor, să-i lase tabloul mai ieftin, că maestrul s-a înduioșat și i-a făcut voia — ca să devină, în urmă, prieteni.

Se întîlneau des în casa lui V. A. Urechia, a cărui soție era soră cu mama doctorului. Grigorescu nutrea pentru coana Zettina, tovarășa de viață a lui V. A. Urechia, o dragoste mare dar nemărturisită din cauza firii sale timide. E un detaliu din viața marelui nostru pictor, pe care nu l-au relevat — probabil nu l-au cunoscut — niciunul din biografii săi.

ALEXANDRU CIUCURENCU, Dr. Dona — ulei

ȘT. LUCHIAN, Vechiul meu atelier — ulei

GH. PETRAȘCU, Toledo — ulei

Din contactul cu un artist de valoarea lui Grigorescu, Doctorul « Jubi » — că așa îl mîngîiau apropiații — a prins, ușor, tainele picturii, dat fiind și simțul lui estetic înnăscut. În lunga-i existență, inimosul adunător de frumos și-a strîns comorile pe care, după cum am arătat mai sus, le-a dăruit Statului. « Un iubitor de artă — spunea el — nu adună opere pentru a face o investiție materială negociabilă și a o vedea irosită, într-un moment de nevoie. El preferă să sufere lipsuri și s-o păstreze cu dragoste și grijă, spre a se bucura și alții în urma lui de valorile eterne ale colecției sale ».

Mai frumos testament nu se poate.

Pentru toată strădania lui în folosul obștesc, se cuvine să ne aducem aminte de el totdeauna, și să-i cinstim memoria, recunoscători.

Radu D. Rosetti

CORNELIU BABA, K. Zambaccian— desen

ZECE ANI DE LA DESCHIDEREA MUZEULUI K. H. ZAMBACCIAN

Acum zece ani, într'o clădire, sortită să adăpostească lucrări de artă, se deschidea un nou muzeu, rod al îndelungatei și stăruitoarei strădanii a omului de gust, a criticului și colecționarului pasionat, Krikor Zambaccian.

De atunci, mii și mii de oameni din patria noastră, și alții din țări străine veniți să ne cunoască, au trecut prin aceste săli și au plecat de aci cu amintirea de neuitat a unor clipe de înaltă bucurie pe care le-au trăit în fața acestor minunate opere, comoară de neprețuit a artei noastre.

Omagiile aduse la aniversarea a zece ani de la deschiderea muzeului, exprimă, toate, entuziasmul și recunoștința pentru colecționarul Zambaccian, care a știut să caute, să aleagă și să rețină o parte din ceea ce este mai bun, mai de valoare și mai caracteristic în arta plastică.

UN ACT MĂREȚ DE GENEROZITATE

Cel ce dăruiește o floare, asociază gestului său frumusețea florii. Cel ce dăruiește o colecție ca aceasta, face un act de generozitate și un gest măreț, pe care-l asociază frumuseții operei de artă și elevației spirituale.

Colecția de artă pe care o vedem aci a luat ființă din dragostea, din pasiunea obsedantă pentru artă a celui care a realizat-o.

Încă din tinerețe, Krikor Zambaccian a fost stăpînit de o neînfrîntă dorință de a înțelege și a selecta frumosul în artă. Om de gust, pasionat, el a ajuns după mulți ani de cercetări și studii cunoscătorul desăvîrșit a cărui valoare și capacitate sînt recunoscute de Academia R.P.R., care i-a făcut cinstea să-l cheme sub cupola sa.

I. Jalea

MUZEUL ZAMBACCIAN O LECȚIE DE ARTĂ

Zambaccian nu este un simplu colecționar, care a strîns o serie de bunuri materiale pentru propria sa desfătare. Zambaccian este una dintre figurile cele mai pitorești, dintre personalitățile cele mai interesante ale vieții noastre artistice din ultimele patru decenii.

Critic de artă, scriitor, autor al acelei savuroase lucrări de memorialistică intitulată « Însemnările unui amator de artă », Krikor Zambaccian și-a exprimat în această colecție gustul său artistic, concepția sa despre artă, poziția sa de luptător pentru triumful adevăratelor valori ale artei romînești.

A luptat pentru a spori puterea de circulație a operei unui Petrașcu, Pallady, Tonitza, Iser, Steriadi, Ressu, Dărăscu sau Henry Catargi. A luptat pentru a impune încă de la început, de la primele lor manifestări, talentele unor artiști ca Lucian Grigorescu sau Alexandru Ciucurencu. A știut să prețuiască operele unor sculptori de frunte ca Ion Jalea, Corneliu Medrea, Oscar Han și Gheorghe Anghel. Și de aceea colecția sa a devenit o oglindă vie a marilor izbînzi ale artei romînești din prima jumătate a acestui veac.

Din sălile unde străluceau atîtea minunate tablouri de Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Ștefan Luchian, Gh. Petrașcu, Th. Pallady, N. Tonitza, Iser, Ressu, Steriadi, Henry Catargi, Lucian Grigorescu și Alexandru Ciucurencu se ridică un cîntec de lumină și de culoare. E cîntecul nou pe care arta romînească l-a adus pe lume, e cîntecul nou cu care ea a îmbogățit marele patrimoniu artistic al omenirii întregi.

Astfel Muzeul Zambaccian este o lecție vie de artă, o pildă și un îndemn, care ne întărește încrederea în puterea de creație a artei romînești.

I. Jianu

UN PRIETEN AL ARTIȘTILOR

L-am cunoscut pe Zambaccian cu ocazia primei mele expoziții. Sînt mulți ani de-atunci, dar — în decursul timpului — de cîte ori ne-am văzut am găsit în Zambaccian aceeași pasiune fără margini, necontenit sporită, pe care o are pentru pictură, pentru pictura adevărată.

Îmi este greu să vorbesc de dînsul căci tot ce aș putea spune e cunoscut de mult de generații întregi de artiști. Prietenia pe care ne-a arătat-o, nouă artiștilor, întotdeauna, ajutorul moral și material pe care tineretul și artiști mai maturi îl aflau la Zambaccian, a însemnat pentru toți un puternic și cald imbold de creație.

Cînd statul și oficialitatea te uitau, în expoziție venea Zambaccian. Îl așteptau toți cu înfrigurare. Cei mai mulți erau oameni cu stare care achiziționau diverse lucrări de artă; nu însă întotdeauna cu discernămînt. Și nu cred să fi fost vreunul care să fi făcut sacrificiile materiale consimțite cu bucurie de soții Zambaccian pentru a îmbogăți o colecție care a devenit cu timpul un adevărat muzeu, Muzeul Zambaccian de astăzi, oferit acum 10 ani în dar Republicii noastre Populare.

Multe amintiri mă leagă de Zambaccian. Îmi aduc aminte de o după amiază de primăvară, la Paris; ne găseam în salonul de primire al unui mare vînzător de tablouri de pe Rue de la Boëtie. Așezate pe un șevalet defilau înaintea ochilor noștri, rînd pe cînd, capodopere ale lui Renoir, Matisse, Utrillo, Derain și alții. Zambaccian ședea într-un fotoliu de catifea verde, în dreapta lui ședea Sir G. Duveen, în stînga Paul Guillaume, care îi dădeau sfaturi arătîndu-i întreaga solicitudine.

Îi port lui Zambaccian o dragoste veche și-l admir de mult, încă de pe atunci cînd am fost pentru prima oară martorul pasiunii sale nestăvilite pentru tot ceea ce înseamnă artă și frumos.

Henry Catargi

CUVÎNTUL LUI ZAMBACCIAN

Arta este religia mea. E în această pasiune ceva atavic, ceva pe care l-am moștenit de la anceștrii păgîni, care se închinau focului, soarelui, și unor zeități închipuite, aducîndu-le jertfe.

Noi iubim arta cu aceeași pasiune și jertfele noastre se concretizează în muzee și în case de creație.

În semn de prinos ridic cuvinte de rugă:

«Un șold, un braț molatec de piatră sau de lut, grăi-vor peste timpuri, mai mult decît romanul întregei omeniri.

O linie sinuoasă, o curbă care prinde eterna frumusețe, rămîne-n veșnicie, prinos pentru iubire, zălog de înțelepciune.

Și dacă vreodată fatala întîmplare, va stinge cea din urmă suflare de aci, vor mai rămîne razele de lună, surîsul însorit, să-mbrățișeze forma truditului pămînt.

Coloare, ce legi totul, materie și spirit, tu ne-nsoțești din prag și pînă-n depărtări, dincolo de umbră și pînă-n întuneric. De ce te destăinuiești așa de greu și rămîi privilegiul unor rari inițiați?

E adevărat că mulți te-au răstignit pe formă, unii ți-au flagelat carnea de te-au frînt în linii, alții te-au sfîșiat în zdrențe și s-au împeticit din tine și foarte mulți te-au aruncat în noroi.

Nimeni însă nu te-a putut silui și ai fugit de fast și de pretenție, ca să strălucești în taină, pe sînul unui nud, ori pe smalțul unui vas.

Coloare ce vii din haos și ești atît de vie, coloare, sublim limbaj ce nu cunoaște moarte, coloare, ultimul meu prieten ce-mi vei închide ochii . . .

PROBLEME ALE SCULPTURII

ION VLASIU

Sculptura se poate dezvolta în mai multe direcţii; pe linie de simţire, ea merge înspre natură; gîndită prea mult, se depărtează de natură. În anumite momente istorice extremele se apropie şi se împacă găsindu-şi o formă mai echilibrată. Grecii în epoca lui Fidias şi italienii în epoca lui Michel angelo, au realizat în sculptură momente de mare echilibru artistic. De asemenea, sculptorii francezi, la începutul epocii moderne, după ce Rodin a reuşit să smulgă sculptura franceză din redingota academismului, au realizat iarăşi un moment de echilibru.

În ultimele decenii acest echilibru s-a clătinat însă prin apariţia curentelor post moderne, care au împins sculptura fie spre un sensibilism exagerat şi bolnăvicios, fie spre un intelectualism rece şi decorativ.

Artiştii din ţările de democraţie populară au luat poziţie de luptă faţă de aceste atitudini extremiste, susţinînd teza unei arte pe înţelesul tuturor. Aceasta înseamnă că noi încercăm să facem din actul de creaţie un mod de a stabili căi de întîlnire între oameni, mod al păcii şi al progresului.

Text prescurtat după referatul de activitate al Secţiei de sculptură al Uniunii Artiştilor Plastici din R. P. R., pe anul 1956

S-ar părea că este simplu şi nu este de loc. Anii care au trecut, ani în care noi am vrut să facem această cotitură istorică, ne-au dovedit cît este de greu; greutatea apărea în momentul în care voiam să interpretăm o temă dată, adică în momentul în care vroiam să ţesem în subiect aportul nostru de simţire şi conştiinţă, fără să ne depărtăm prea mult de natură.

E o chestiune de echilibru artistic, cu alte cuvinte de găsirea acelor forme care să nu vină într-o prea mare contradicţie cu simţul estetic comun, dar care să nu decadă în nici un caz pe poziţia comodă a reproducerii. În cazul acesta nici nu putem introduce conţinutul de idei nou, pe care îl include o concepţie dialectică şi progresistă.

Din greşita aplicare a acestui principiu, decurg atitudini contradictorii, abateri şi deviaţii de natură să stînjenească dezvoltarea artei.

Ca sculptori noi dăm bătălia cu aplecare caldă asupra acelor aspecte din viaţă pe care le credem demne de a fi ridicate în lumina expresiei artistice. Lupta noului cu vechiul, condiţie dialectică a metodei, o includem în operă prin adeziune sinceră la formele de viaţă ale societăţii. Noi opunem aspectele pozitive celor negative. Deviaţia spre naturalism începe în momentul în care artistul ignorînd ideea cuprinsă în tema aleasă, lunecă pe suprafeţe şi rotunjimi, pe care le sugerează sensibil, ori mai puţin sensibil, pentru frumuseţea lor în sine. În felul acesta el suscită, cel mult, simţurile noastre, pregătindu-ne momente de încîntare senzorială, însă nu reuşeşte să pună probleme care să intereseze gîndirea noastră. Nici nu vom reuşi dacă nu vom înţelege legile pe care se sprijină metoda realist-socialistă. Graniţa între realism şi naturalism este foarte mică, întrucît limbajul plastic, din punct de vedere sensibil, este acelaşi: se sprijină pe formele naturale. Este însă foarte greu să stăpînim dialectica teoriei şi din păcate secţia de critică nu ne-a dat un ajutor destul de larg.

Pe de altă parte modul arbitrar, birocrat şi dogmatic, uşurinţa cu care s-a aplicat teoria realismului de către fosta conducere a Uniunii ne-a îndepărtat an de an de scopul urmărit. Măiestria a decăzut la micul meşteşug, la virtuozitate şi pastişă facilă, îngustîndu-se astfel orizontul artistic al formei şi cu aceasta şi puterea de expresie a operelor.

În plenarele noastre unii sculptori au combătut falsele poziţii ale conducerii, făcînd propuneri pozitive, care din păcate n-au fost luate în seamă. — Arhiva Uniunii are un dulap plin cu astfel de propuneri şi sugestii, consemnate foarte grijuliu în dosare cusute. Cine doreşte le poate consulta. Atitudinea critică, pozitivă, a acestor sculptori nu a fost luată în seamă; au fost priviţi chiar ca elemente duşmănoase, deşi ei nu făcuseră altceva decît să-şi exercite dreptul de critică. Din păcate, cei mai mulţi din conducătorii Uniunii, din care o seamă au fost scoşi între timp, au sfidat acest drept. În felul acesta ei s-au îndepărtat de masa artiştilor şi în mod firesc posibilităţile de justă orientare ale creaţiei s-au îngustat şi ele.

Referatul pe care-l prezentăm cu prilejul acesta nu urmăreşte, însă, nici greşelile, nici realizările anilor trecuţi, decît în măsura în care se resfrîng în activitatea anului 1956. Analiza în profunzime a celorlalţi ani, o vom face cu prilejul apropiatei conferinţe pe ţară, cînd vom alege şi un nou Comitet de Conducere.

Nerespectarea criticii şi autocriticii este simptomul de bază al îndepărtării conducătorilor noştri de masa artiştilor, dar această îndepărtare îşi are aspectele ei foarte variate.

Sînt ani de zile de cînd problemele noastre nu sînt gîndite în adîncime, ani de zile de cînd criticii se limitează la recenzii şi monografii cu caracter de popularizare. Problemele mari ale artei, geneza procesului creator, implicaţiile filozofice, etapele caracteristice dezvoltării unei personalităţi, sînt probleme care dacă nu-şi găsesc o rezolvare, evoluţia artei nu numai că este mai înceată, dar pot surveni stagnări grave şi devieri de toate naturile.

* * *

Să încercăm în cele ce urmează să analizăm în spirit autocritic, în ce măsură am reuşit noi să redresăm poziţia greşită pe care ne aflam în momentul în care s-a produs intervenţia înaltelor noastre foruri conducătoare.

Noi vorbim de o deviere naturalistă, însă termenul nu acoperă în întregime criza artistică prin care trecem. Dacă ar fi vorba numai de naturalism, lucrurile s-ar putea remedia şi credem că acest lucru se va şi întîmpla, este vorba însă de o tulburare în adînc a formelor fireşti de evoluţie artistică, o zdruncinare a bazelor, am putea spune, şi ne mirăm că nici unul din criticii noştri n-au luat cuvîntul în sensul acesta la dezbaterile secţiei de pictură.

Istoriceşte vorbind, în ţara noastră bazele realismului existau înainte de 23 August, îndeosebi în sculptură, prin opera unor înaintaşi, cum sînt: Paciurea, Jalea, Medrea, Han şi alţii mai tineri. Dacă unii din aceşti artişti n-ar fi fost înlăturaţi de la conducerea Uniunii şi chiar din viaţa artistică, putem spune în mod cert, că dezvoltarea noilor idei ar fi avut un alt ritm. Aceşti maeştri aveau în spatele lor o tradiţie pe care într-un fel sau altul au ţesut-o în stilul artei lor. Personalitatea lor s-a dezvoltat paralel cu unul din cele mai frumoase momente ale plasticei europene. Paciurea şi Constantin Brâncuşi au simţit de la început ce mari posibilităţi de expresie se deschideau formelor, prin apariţia lui Rodin. Brâncuşi ajuns la Paris şi-a schimbat concepţia, dar Paciurea a rămas pe aceeaşi poziţie, dîndu-ne opere care ne îndreptăţesc să spunem că ideile lui Rodin s-au dezvoltat fericit în mediul romînesc. Firul acestor idei se prelungeşte în opera lui Medrea, cu un accent liric foare cald, ceva mai rece în opera lui Ion Jalea, a cărui evoluţie avea să se îndrepte cu timpul spre forme mai construite, făcînd acelaşi salt pe care l-a făcut Bourdelle care a restabilit echilibrul plastic, lezat într-o oarecare măsură de sensibilismul şi picturalitatea exagerată a lui Rodin.

Izvoarele care au influenţat personalitatea maestrului Oscar Han ne sînt mai puţin clare, dar este ştiut că el a militat continuu pentru o sculptură a realităţii, atît ca profesor la Academie, cît şi ca sculptor de monumente publice. Existau deci premizele dezvoltării unui sănătos realism, însă din păcate foarte curînd după eliberarea ţării noastre, aceşti maeştri care se aflau în plină forţă creatoare, au fost daţi la o parte de oportunismul unor sculptori care nici în trecut şi nici de atunci încoace n-au creat opere a căror valoare să le confere titlul de îndrumători artistici.

Acesta e primul aspect care stă la originea abaterilor noastre. Prin amestecul pe care l-au avut, fie în Biroul de conducere, fie în comisiile de îndrumare şi de evaluare sau în juriile expoziţiilor, unii sculptori au întrerupt evoluţia firească a sculpturii, întorcînd-o la forme vechi de care abia se scuturase.

Oricît s-ar strădui să-şi ascundă greşelile aceşti tovarăşi, ele vor ieşi la iveală şi trebuie să iasă, altfel nu vom putea să le îndreptăm.

Îndeosebi tineretul format sub directa supraveghere şi în spiritul îngust al naturaliştilor, pentru a putea să facă o cotitură spre o formă artistică mai sănătoasă, cît şi elementele în dezvoltare, cum sînt studenţii au dreptul să fie îndrumaţi de artişti cu personalitate şi cu prestigiu recunoscut.

În răstimpul de la 23 August şi pînă acum au apărut o mulţime de elemente bune, care au dovedit că au vigoarea necesară pentru a merge pe drumul sculpturii. Ne referim la tineri şi chiar la mai puţin tineri, care ani de zile au stat cu ochii pe model şi cu tratatul de anatomie alături, iar acum li se cere pe nepregătite, interpretare, monumentalitate, emotivitate şi altele.

Cum se face toate acestea? Cum se poate ajunge la echilibrul între părţi, la euritmia formelor, la monumentalitate şi emoţie? Cine să le dea răspunsul liniştitor?

Paralel cu aceste greutăţi mai sînt şi altele de natură mai simplă, dar imperioase: oamenii trebuie să trăiască, se facă lucrări şi să le vîndă. Se şi vînd, dar lucrările sînt mediocre, cele mai multe, dacă nu de-a dreptul sub nivel artistic. Se fac de bună seamă şi lucrări mai bune, dar rare. Artiştii în vîrstă nici ei nu reuşesc decît uneori. Se fac concursuri de monumente şi cea mai bună dintre machete, în mod firesc este acceptată, fără să se observe că nu corespunde nici aceea. Angajăm contracte, le executăm, iar comisia de evaluare le acceptă, fixînd un preţ mai mic sau mai mare; lucrările ies din atelier, se pun în muzee sau în instituţii, indiferent de valoarea lor, se fac altele şi tot aşa. Am intrat astfel într-un cerc vicios de care cu toţii ne dăm seama, dar nu putem ieşi din el; nici nu vom reuşi dacă nu vom înţelege că trebuie să ne întoarcem la legea simplă a artei: la frumuseţe şi emoţie. Trebuie să găsim forme calde pentru gîndurile şi sentimentele noastre.

Vizitatorii expoziţiilor pe care le facem sînt în mare parte muncitori, cei mai mulţi de origine ţărănească. Aspiraţia lor spre frumos nu o putem înţelege în consensul ei intim, fără să ţinem cont de originea lor.

Trebuie să ne gîndim la acest lucru. S-a vorbit şi ce este mai grav, s-a făcut în numele poporului o artă simplistă de mic nivel meşteşugăresc, uitîndu-se cu cîtă fantezie şi libertate spirituală, cu ce gingaşă măiestrie şi-a exprimat acest popor viziunea lui artistică. Tov. Comarnescu a scos în evidenţă acest aspect la plenara secţiei de pictură.

Problema specificului naţional îşi cere rezolvarea printre cele mai de seamă şi mai acute probleme ale ceasului de faţă.

În plenara noastră din anul trecut s-a stabilit chiar data unor dezbateri cu referire la arta populară şi s-a cerut concursul Institutului de Istoria Artei, care a înscris în programul său de activitate această problemă mult amînată. Apoi timpul a trecut fără ca cineva să urmărească dacă se lucrează sau nu. Nu s-au ţinut nici dezbaterile programate pentru anul trecut. Secţia de critică trebuie să răspundă. Deocamdată ţinem să precizăm că atîta timp cît nu vom avea o poziţie clară faţă de izvoarele artistice naţionale nu numai că nu vom reuşi să înţelegem oamenii în mijlocul cărora trăim, dar nu vom găsi nici limbajul destul de clar pentru a ne face înţeleşi.

Tipizarea imaginilor, condiţie primordială a realismului socialist, nu poate fi înţeleasă fără ca noi să cunoaştem modurile prin care poporul şi-a prefigurat plastic concepţia sa despre viaţă şi despre lume.

Problema stilului specific devine pe zi ce trece punctul cel mai esenţial al orientării noastre. Teoria rafinată a artei pentru artă, specifică burgheziei cosmopolite, spiritul dulcei visări, trebuie înlocuite cu spiritul nou de esenţă populară.

Ecoul artei populare este fără îndoială mai clar în pictură, prin maeştri ca Grigorescu, Andreescu, Luchian, Stefan Dimitrescu, Ghiaţă şi alţii mai tineri; în sculptură este mai greu de definit dar el se simte. Himerele lui Paciurea trădează înclinarea noastră spre fantezie şi lirism. Această coordonată poetică a sufletului romînesc şi-a găsit o expresie chiar mult mai directă în opera de esenţă geometrică a instrăinatului nostru fiu de ţăran, Constantin Brâncuşi. Prin opera lui, estetica noastră populară a devenit un bun spiritual al lumii întregi. Este o mîndrie pentru noi şi un îndemn.

Acest îndemn îl găsim şi în operele maeştrilor Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han, în care spiritul romînesc se oglindeşte deopotrivă în conţinut şi în formă, dar noi trebuie să-l ştim identifica. Lirismul sensitiv, cu ecouri de doină domoală în viziunea medreană, legendar şi patetic în opera lui Ion Jalea, istoric şi aspru în statuile lui Oscar Han, peste tot cu altă formă şi cu alt ecou estetic.

Exemple vom mai găsi destule, coborînd pe firul urmaşilor, cu care noi păşim umăr la umăr, ducînd mai departe drumul sculpturii romîneşti. Alături de noi — sculptorii de naţionalităţi diferite, bucurîndu-se de libertăţile democratice ale statului nostru muncitoresc, lucrează şi se dezvoltă paralel, întregind peisajul cultural şi creator al ţării.

Se cuvine ca tinerii care pornesc cu îndrăzneală şi avînt spre greutăţile sculpturii, să fie lămuriţi că drumul spre stil, fie romînesc sau altul, trebuie să străbată calea anevoioasă a măiestriei. Ei au parcurs etapa micului meşteşug, acela al modelajului, al proporţionării, cu un cuvînt meşteşugul de a reda un model. Trebuie să le amintim că artistul creează modele. Dintr-o sută sau o mie de modele văzute afară sau în atelier, el creează unul nemuritor în care vor fi strînse laolaltă şi se vor oglindi într-o sinteză simplă, toate celelalte. Drumul spre sinteza artistică cere timp, muncă pasionată şi calmă meditaţie. Ei sînt ajutaţi cum n-am fost noi în tinereţe. Li se dau ateliere şi li se cumpără lucrări, li se acordă cu un cuvînt drepturi cetăţeneşti cu preferinţă; ei trebuie să înţeleagă momentul istoric şi să fie la înălţimea lui.

Prezenţa lor la expoziţii cu lucrări mari şi multe, dovedeşte că ei fac tot ce pot şi dacă nu pot mai mult, cauzele îi depăşesc.

Trebuiesc luate toate măsurile ca acestor tineri, cît şi tuturor artiştilor să li se deschidă posibilităţi largi de educaţie şi manifestare publică. Trebuie să avem mai multe săli de expoziţie, mai multe reviste, în care rezultatele muncii noastre să fie dezbătute în auzul şi văzul tuturor, pentru ca astfel să dispară cu totul cauzele care ne-au stînjenit în trecut, cauze care motivează greşelile de multe naturi cît şi impurităţile de măiestrie care copleşesc expoziţiile noastre.

În continuare, vorbitorul analizează un număr de lucrări expuse de sculptorii tineri, subliniind calităţile şi greşelile în lumina teoriei realismului socialist, ajungînd la concluzia că:

Sculptorii tineri ca şi cei vîrstnici trebuie să aibe curajul sincerităţii, să se străduiască a găsi forme originale pentru exprimarea conţinutului cuprins de teme, şi mai ales să ştie că o operă de artă nu este finisată decît atunci cînd exprimă un gînd limpede, cu căldură şi cu simplitate. Lustruită sau nelustruită, cu detalii sau fără, dacă reuşeşte să transmită privitorului un conţinut pozitiv, lucrarea este terminată.

Nu trebuie părăsit gîndul acesta nici un moment, altfel formele se dezvoltă în gol.

Mai departe, vorbitorul dezvoltă ideea monumentalităţii:

Bineînţeles, nu este o condiţie impusă ca orice sculptură să fie monumentală; ea poate avea un caracter nemonumental, important este să nu păşeşti în zona monumentalului fără să-i cunoşti legile.

De cîte ori mărim o temă, înseamnă că o gîndim pentru plain-air şi că ea are implicit un caracter de monument public. Busturi în sus de un metru, figuri de doi metri, cum sînt lucrările de care ne-am ocupat, toate par destinate pentru acest scop, astfel că am fost siliţi să formulăm observaţii corespunzătoare.

Subordonarea elementelor nesemnificative, sau eliminarea lor totală, este o condiţie de bază a monumentalului. « Enescu » de exemplu, nu este înţeles just cînd se pune accent pe curba spinării sale, decît în măsura în care această curbă evocă aplecarea asupra viorii, cum a făcut Gheorghe Anghel într-un bust. El a interpretat acest defect fizic ca să exprime cu el truda onestă şi umană, specifică nu numai lui Enescu, ci tuturor marilor creatori.

Ştiinţa eliminării elementelor nesemnificative o deţine într-o înaltă măsură maestrul Medrea. Sinteza statuară pe care a realizat-o pe tema « Bălcescu », poetică şi plastică în acelaşi timp, are o frumuseţe de eroism legendar.

Ion Vlad realizează şi el un aspect monumental pe tema « Enescu », dar momentul psihologic este nedecis. Ţinuta maestrului Enescu, după un concert, avea un tragism cald; la Vlad accentul cade prea mult pe linia costumului.

Dacă ar fi să subliniem o regulă cu privire la alegerea momentului caracteristic, am putea spune că nu trebuie să aibă un caracter biografic, izolat. Trebuie găsită o ţinută cu un orizont mai larg, în care privitorul să poată înscrie toate momentele biografice ale unui erou sau cît mai multe. În expoziţia personală, Ion Vlad a avut machete în sensul acesta: cronicarul « Neculce », « Bălcescu » sau « Brâncuşi ».

O viziune statuară puternică, dovedesc şi lucrările maestrului Han. Interpretarea pe care o dă poetului Eminescu este aceea a unui preot care oficiază poezia. Figura cu lira, actualizează problema alegoriei plastice. Pentru evocarea muzicii lui Enescu, viziunea plastică a maestrului Han, s-ar putea spune însă că este prea directă, prea dinamică. De altfel această operă, după cît ştim, s-a dezvoltat ca o lucrare în sine. A fost închinată lui Enescu, mai tîrziu.

Genul monumental include două direcţii. Întîia se dezvoltă în adîncime psihologică şi are un caracter plastic evocator, în sensul pe care l-am arătat adineauri, a doua direcţie se dezvoltă mai decorativ: fîntîni, monumente adosate, încadrate în nişe, sau basoreliefuri subordonate total unui ansamblu arhitectonic. În cazul acesta sculptorul este obligat să continue ritmul de ansamblu al volumelor şi al jocului linear propus de arhitect. Sînt în expoziţia noastră cîteva lucrări care se oferă ca exemplu: reliefurile lui Doru Popovici, Ada Geo, Dincă şi Calafeteanu, iar pentru cea ce e numit monument adosat, cele două fruntaşe ale lui Ionescu T.N., lucrări care ar putea fi încadrate într-un plan arhitectonic.

Relieful se dezvoltă şi el în mai multe direcţii, după necesităţi. Opinia noastră este că pentru un perete este mai potrivit relieful plat, cum este al Adei Geo şi al lui Calafeteanu. Cel perspectival, introduce elemente picturale foarte greu de echilibrat în ansamblul arhitectonic şi oarecum proprii picturii. Ele se încadrează mai just într-un al treilea gen, pe care estetica îl numeşte, gen liber. Noţiunea arată că lucrarea nu este făcută pentru un loc prestabilit.

Relieful cu copii al lui Doru Popovici, de exemplu, poate fi situat în orice loc. În interior sau în plain-air, corespunde deopotrivă.

Busturile şi portretele de interior pot avea bineînţeles şi o linie monumentală, dar nu este necesar. Dimpotrivă, o ţinută mai intimă le apropie de liniştea şi calmul unui interior făcut îndeobşte pentru ca omul să se odihnească.

Apare o altă condiţie esenţială a acestui gen liber: interiorizarea şi poetizarea sensibilă a formei, spontaneitatea facturii, culoarea, accente pe materie, ritmuri, fugi şi opriri între părţi — cu un cuvînt măiestrie superioară cum au acelea ale lui Irimescu, ale lui Jalea, Medrea şi Han. Pe lîngă acelea semnate de maeştrii recunoscuţi, sînt unele semnate de tineri, care ne îngăduie să întrezărim portretişti de viitor.

Citām cele trei capete de ţărani ale lui Gheorghe Stănescu, un tînăr care deşi începe să fie matur, pînă acum n-a putut prezenta

lucrări demne de a fi luate în seamă. Cu oarecare stîngăcii care certifică nu numai sinceritatea lui, ci şi, mai ales, un temperament impulsiv, cu asprimi şi momente uşor şarjate, dar şi cu umor tonic de esenţă ţărănească, aceste portrete constituie o frumoasă izbîndă.

Papa Victor caută conţinut psihologic şi realizează un expresionism nou în plastica portretului.

Mara Bîscă cioplește foarte sensibil portrete de copii, urmînd pe rotund, forme calde, cu măiestrie stăpînită, cu respect şi simţ pentru albul marmorean, bine colorat de adîncimi şi proeminenţe vibrante.

Violeta Belici simplifică graţios, Maria Kiţulescu sensibilizează volumele, caută moliciuni şi adînceşte conţinutul; Marinescu Vasilica îşi pune probleme de viziune; portretul inginerului este modelat larg, pe formă şi conţinut, păcat că fragmentarea nu este fericită şi nici legătura cu soclul. Capul de fată este mai unitar; idealizarea nu întrece măsura potrivită unui portret de adolescentă.

Bronzul şi marmora Soniei Natra, portretul lui Brădean, sculptat de Gheorghiţă Alexandru, ca şi acela semnat de Ana Săvulescu, sînt iarăşi lucrări care vădesc fineţe şi simţ al formei, mai ales portretul pictorului.

Nu lipsesc nici accente personale în toate aceste lucrări. Se mai simt influenţele maeştrilor, dar timpul va aduce acestor tineri plusul de originalitate necesară.

Busturile pot avea un caracter monumental sau nu, urmînd legea locului pentru care sînt destinate. Cînd sînt compoziţionale, înseamnă că sculptorii urmăresc un conţinut mai larg.

În busturile compoziţionale, greutatea constă în a da mîinilor o semnificaţie care să întregească portretul, dar dacă accentul cade pe braţele musculoase ale unui muncitor — ca în lucrarea lui Schulmann — privitorul rămîne cu impresia că stă în faţa unui atlet. Noi ştim că muncitorii au muşchii tari. Nu pot lipsi muşchii, însă accentul compoziţional şi expresiv trebuie să cadă pe conţinutul temei, altfel lunecăm pe panta naturalismului. Factura mai dură, o muche sau două pe ici pe colo, un volum mai rotund sau mai plat, nu ne salvează.

Trebuie să accentuăm asupra acestui lucru, fiindcă atingem problema naturalismului. Schulmann a vrut să facă o lucrare interpretată, sătul şi dînsul poate de artizanatul pe care l-a practicat ani de zile, însă n-a înţeles cotitura. Muchii tăioase, exagerări de volume, vizibile mai ales în tema « Bălcescu », putem face, ţin de temperamentul nostru, dar ele trebuie subordonate conţinutului, iar pe de altă parte să fie destul de spontane ca să conţină în ele proba sincerităţii.

În ordinea importanţei lor, genul monumental cuprinde cele mai largi posibilităţi de expresie plastică. Acest gen, după cum am văzut, are în subordine genul decorativ, gen pe care îl putem considera ca fiind cel mai propriu pentru o largă exprimare a tematicei socialiste.

Posibilitatea de a compune liber şi pe suprafeţe largi grupuri şi momente, întregind un cîmp decorativ, asigură deplin desfăşurarea plastică a unei teme cu caracter narativ.

Este foarte regretabil că nu s-au luat toate măsurile pentru dezvoltarea acestui gen. În legătură cu măsurile ce ar trebui luate în vederea restructurării catedrelor de sculptură de la Institut, credem că este cazul să propunem înfiinţarea unei catedre de sculptură decorativă. Talentul tinerilor ar putea fi astfel dirijat de la început pe acest drum, pregătind decoratori propriu zişi. E drept că noi facem de toate, după cum se întîmplă, însă este mai practic să avem artişti de bază pentru fiecare gen aparte.

Incursiunea pe care am făcut-o în problema genurilor, cred că ne-a ajutat să fundamentăm mai temeinic observaţiile care le-am făcut, lămurind în acelaşi timp poziţia genurilor, pentru mulţi nu destul de clară. Compoziţia, de exemplu, nu este un gen, deşi noi ne-am obişnuit în ultimii ani să vorbim de genul compoziţiei. — S-au cam încurcat noţiunile şi ar fi bine ca secţia de critică sau şi mai bine, Institutul de Istoria Artei, să-şi ia sarcina întocmirii unui dicţionar de termeni plastici.

Pînă atunci să precizăm că nu tematica determină genul, nici numărul figurilor dintr-un ansamblu, ci modul de organizare a elementelor de construcţie şi desfăşurarea lor în cîmp expresiv, adică stilul. În literatură avem romanul, nuvela, schiţa. În muzică, opera, simfonia, sonata, quartetul, ş.a.m.d.

Singurul gen plastic care îşi împrumută numele din tematică, este genul animalier, foarte puţin practicat la noi dar care are totuşi un reprezentant, pe Vasiliu Falti, sculptor care în trecut a creat opere interpretate în sens decorativ, de mare valoare artistică.

Compoziţia ne interesează însă pentru că prin alăturarea mai multor figuri, forţa de expresivitate a unei opere poate creşte, însă repetăm: ea poate fi monumentală sau nu, după felul cum este organizată în spaţiu, în funcţie de natura conţinutului.

* * *

Compoziţii sînt puţine în expoziţie*: Mereanu, Covalschi, Florica Ioan şi Ostap Andrei au tratat teme variate dar aproape toţi au lunecat spre anecdotism. Conţinutul unei teme trebuie să fie sugerat plastic de la întîia privire, chiar fără să citeşti titlul lucrării.

Ostap Andrei a pus prea multe figuri, pierzînd cu totul linia monumentală a lucrării. Dacă voim să dezvoltăm o lucrare cu mai multe momente, este mai potrivit relieful.

O compoziţie cu temă socialistă, în care se simte plein-airul, este aceea cu trei plantatoare de brazi a lui Grosu. Lăsînd la o parte modelajul oarecum obosit şi capetele prea asemănătoare, lucrarea te reţine prin linia ei statuară şi prin sinceritatea viziunii.

Înainte de a trece la problema interpretării ca fiind o condiţie esenţială a dezvoltării unei arte cu conţinut ideologic, se cuvine să subliniem importanţa materialului de care se leagă dezvoltarea formei.

Piatra şi marmura prin structura lor, nu îngăduie separări de volume, din motive de rezistenţă, ştim cu toţii.

Această lege au respectat-o egiptenii, — noi avem bronz, deci putem urma exemplul grecilor, al dezvoltării libere în spaţiu, al volumelor mici, plinuri şi goluri distanţate pe care piatra şi marmura nu le îngăduie. Important este să nu scăpăm din vedere că sculptura monumentală, pe lîngă condiţia locului, este legată şi de structura materialului.

Materialul determină pînă la un punct chiar caracterul formelor mici. Un granit în nici un caz nu îngăduie adîncimi şi flexiuni de modelaj, ca bronzul, nici chiar marmura; însăşi culoarea materialului trebuie respectată. În bronz, golurile şi factura pitorească măresc efectul vibrant al formelor, în marmură picturalitatea suprafeţei se obţine prin treceri uşoare.

Mara Bîscă obţine rezultate sensibile urmărind acest principiu, ca şi Lelia Zuaf. Ilica Veturia ar fi trebuit să insiste mai mult asupra trecerii gradate de la factura dinţată la cea netedă. Aceeaşi observaţie se poate face Rodicăi Severineanu, care de altfel cioplește cu multă îndrăzneală, dar mai ales lui Schirliu, care după cît ştim nici n-a cioplit singur.

Noi ne putem folosi de ajutorul unui cioplitor pînă la un punct, dar din păcate unii tineri calcă această regulă în mod abuziv. Ţinem să spunem că este mult mai folositor să cioplești singur o sculptură mică, fie chiar cît un pepene, dar cu căldură, decît să faci o figură în mărime naturală, greoaie şi neexpresivă. Naum Corcescu face şi el uz de factură cu mari efecte picturale în degradeuri. Picturalitatea ţine însă structural de viziunea lui plastică. Este adevărat că obţine efecte expresive foarte puternice, dar excesul de culoare dacă depăşeşte o anumită limită subminează prestigiul monumental al sculpturii, întrucît petele negre slăbesc consistenţa materialului de culoare deschisă. Acest neajuns se vede foarte bine în cea de a doua lucrare a lui Corcescu « Fata cu viţa de vie », care chiar patinată n-a putut fi salvată de goluri umbrite prea tare.

Trebuie să subliniem însă priceperea şi gestul larg cu care cioplește Corcescu. Chiar cu lipsurile pe care le-am subliniat, această lucrare prin sinceritatea meşteşugului are un prestigiu. Noi cioplim prea puţin lemn, uitînd că avem o preţioasă tradiţie. Ghipsul ar putea fi înlocuit şi cu lut ars, care este mult mai expresiv şi mai rezistent. Cu totul supărător este însă că au intrat în expoziţie şi lucrări în ciment. Acest material, chiar patinat cum este « Ţapinarul » lui Kaznovschi sau « Oţelarii » lui Balogh Petru, nu numai că nu dinamizează expresia artistică, dar este de-a dreptul urît.

Fără îndoială, materialul, fie bronz, piatră, marmură sau lemn, pentru a se încălzi în contact cu lumina, trebuie să aibă un modelaj corespunzător, adică legat de structură, de culoare cît şi de locul pentru care este destinată opera.

* * *

Cea mai grea problemă, aceea care defineşte poziţia estetică a artistului faţă de temă este interpretarea.

Toţi ne folosim de acest cuvînt, însă de prea multe ori într-un mod gratuit. În accepţia obişnuită, cuvîntul arată distanţa între forma obiectivă a temei şi forma subiectivă a operei de artă.

Din punct de vedere al realismului socialist, artistul este liber să interpreteze natura, întrebarea este: cum şi cît? Fără îndoială nimeni nu este în măsură să elaboreze legi, întrucît interpretarea stă în legătură cu cele mai adînci zone sensibile ale talentului. Important este ca interpretînd o temă să nu te depărtezi de caracterul ei plastic.

Accentuezi anumite forme pe rotund, ca maestrul Medrea, sau în plan cu treceri uşor oprite în muchii, cum face Irimescu, uneori. Proporţiile se supun şi ele interpretării în sensuri diferite: alungite, dacă urmăreşti spiritualizarea, cum face Anghel, sau îngroşate, cu efect dinamic, cum face Corcescu sau Vlad. Important este ca interpretarea să se dezvolte conform conţinutului pe care vrem să-l dăm temei alese. Dacă interpretarea este gratuită şi exterioară lunecăm pe panta formalismului. Este vorba deci de o logică pe care artistul în mod obişnuit o intuieşte, dar pe care în cele din urmă o învaţă, stăpînind-o conştient.

Încurcătura noastră vine de acolo că s-a mers spre teme în mod tezist. Îţi alegeai o temă, să zicem un fruntaş oarecare, făceai o schiţă, o prezentai comisiei de îndrumare, care te dăscălea împuindu-ţi urechile cu fel de fel de informaţii asupra conţinutului pe care trebuie să-l aibă. Ţi se da un ordin de serviciu şi porneai în căutarea unui model de care să poţi lega ideile comisiei. Ajungînd însă la faţa locului, se întîmpla să nu se potrivească gîndurile de acasă, şi nu se potriveau fiindcă numai văzute în mediul lor propriu temele pot fi înţelese; de departe, ele pot fi văzute şi simţite numai cu ajutorul artei şi al literaturii. Ceea ce comisiile de îndrumare ar fi trebuit să ştie.

Să reţinem deci că adevăratul conţinut se găseşte în viaţă, în multiplicitatea aspectelor sale: în muncă, în contemplaţie, în bucurie şi în tristeţe deopotrivă. Nu le putem despărţi, după cum nu le putem exprima în artă de departe, la comanda nimănui.

Tezismul găunos pe care noi l-am numit grosso-modo « naturalism » are diferite aspecte, pe care dacă nu vom fi în stare să le demascăm, vor continua să îngreuneze dezvoltarea artei şi, ceea ce este mai grav, să înrăutăţească raporturile dintre noi.

Cu oarecare excepţii, putem spune că lucrările din expoziţie pot fi clasate în cîteva categorii, în funcţie de atitutindea pe care o au autorii lor.

*) E vorba de Expoziţia regională, 1956

Este o lege de bază a plasticii, aceea că poate fi controlată în mod direct, prin simţul văzului, care în mod firesc vine în contact direct şi imediat cu formele.

Deci forma artistică a unei lucrări, este aceea care ne ajută să înţelegem conţinutul unei opere de artă, oglindit la diferite niveluri estetice, cu aspecte de stil personal sau fără.

O sculptură judecată în mod izolat ni se poate părea că are o calitate sau alta, poate părea chiar originală, însă judecată în ansamblul unei mişcări plastice, raportată la tot ce ştim despre sculptură, putem vedea uneori nu numai că nu este originală, ci de-a dreptul susceptibilă de plagiat.

Vorbitorul analizează mai departe lucrările semnate de C. Baraschi, Boris Caragea, M. Schulmann şi Dorio Lazăr, semnalînd şi o serie de greşeli în interpretarea temelor, menţionînd că observaţiile pe care le face pot fi însuşite sau nu, ele constituind pentru dînsul punctul de plecare al unui schimb de opinii. Încheie acest capitol spunînd că:

«...însuşirea mentală şi exprimarea exterioară a temei este ceea ce numim atitudine conformistă. Un artist nu se conformează, participă intens la viaţă, alimentîndu-se din această atitudine pentru exprimarea oricăror teme.

Am menţionat şi mai înainte că modelajul formei, oricît de meşteşugit ar fi, nu poate susţine expresia unei lucrări; am putea spune că modelajul este ultima condiţie. Hotărîtor pentru claritatea conţinutului unei teme este mai ales modul de a compune.

În imediata vecinătate a falsului tezism, fie cu elemente de împrumut, fie camuflat sub diferite procedee exterioare, stau lucrările fără teză, simple teme redate naturalist, cu mai mică sau mai mare fidelitate senzorială; sînt redate asemănător aceste teme şi uneori cu destulă sensibilitate dar nu sînt interpretate şi ele sînt nenumărate.

Astfel de lucrări te întristează fiindcă privindu-le, simţi truda onestă a acestor sculptori de talent care apucînd pe un drum greşit de la început nu se mai pot opri, iar critica nu-i ajută. Expun o lucrare pe an, care se consemnează în catalog, se vinde ori nu se vinde, o aduc acasă şi mai fac una la fel. N-au nici o vină. Vina este a îndrumătorilor care după ce i-au împins pe o poziţie greşită îi lasă acum să se descurce singuri.

* * *

Lucrări în care conţinutul temei este legat de formă, cu respect pentru realitatea obiectivă, adică fără exagerări, în care viaţa se oglindeşte veridic sînt mai ales portretele, dintre care am citat pe acelea ale maeştrilor consacraţi cît şi ale unor tineri, la care adăugăm bustul în marmură al lui «Ciprian Porumbescu» de Naum Corcescu, profilurile lui Birlic de Vasiliu Falti, deşi cam decorativ compuse, «Maternitatea» lui Onofrei sau «Vlăhuţă» al lui Mihai Coşan, cît şi «Plutaşul» lui Iliescu, lucrări compuse în concordanţă cu tema.

Tot în acest grup de lucrări putem cita ca exemple: figura în marmură a Ilicăi Veturia, intitulată «Lectura», un bust compoziţional de ţărancă de Corina Rogoz, bustul Decebal de Gabriela Manole şi altele.

Un alt grup de lucrări, susţinute artistic, dar oarecum deosebite ca viziune, ar începe cu o parte din lucrările expuse de maestrul Han, îndeosebi portretele «Homer» şi «Dante», care aduc în expoziţia noastră un ecou arhaic de factură clasică. Apropiat ca viziune şi chiar ca tratare a facturii este «Orfeu» al lui Murnu, dar cu accent pe ritmul linear, nu pe volum.

Acest aspect este întregit de a doua compoziţie a lui Grossu, «Marea şi muntele», lucrare în care se simte forţa directă şi patosul artei etrusce, cu care Grossu a venit în contact în perioada lui de studii la Roma. «Fata din Macedonia» de sculptorul Dumitru Demu, cît şi «Tătăroaica» de Mac Constantinescu, lucrări care prin viziune sau prin temă aparţin altor medii şi timpuri, completează acest mic grup de lucrări.

O altă categorie, ultima de care ne ocupăm, este aceea în care temele apar uşor romanţate, acelea care prin formă se înscriu în cercul unei viziuni cu reminiscenţe paciuriene sau de-a dreptul cu influenţe din opera maestrului Medrea Cornel, al cărui portret, prin adausul figurilor de pe soclu, se înscrie în chiar centrul acestei atitudini.

Poetizarea conţinuturilor, luminozitatea formei sau învolburarea lor, ca la Miliţa Petraşcu, la Mereanu sau la Florica Ioan, — picturalitatea larg desfăşurată, ca în lemnul lui Corcescu, — idilismul suav al mişcărilor, ca în grupul intitulat «Tinereţe» de Ştefănescu Mircea, — graţia mişcării unui nud semnat de Ada Geo, — şăgălnicia cu iz coşbucian a «Fetei cu grebla» de Biciola Eugenia — picturismul fin sensibilizat în portretul Floricăi Hociung, sau în bronzul Oniţei Iulia, — rotunjimile corregiene, în portretul «Actriţei» de Carmen Răchiţeanu, ca şi alte asemenea exemple, ne dau imaginea largă a celei mai populare viziuni sculpturale a ceasului de faţă şi poate aceea care continuă în linie ascendentă un romantism (mai mult al formelor decît al ideilor) caracteristic pentru întreaga perioadă modernă a artei româneşti.

* * *

Acum, aruncînd o privire de ansamblu asupra tuturor aspectelor analizate, putem spune că deşi nu lipsesc lucrări cu reale însuşiri artistice şi chiar unele deplin realizate, totuşi momentul de redresare calitativă, clar definit în pictură, sculptorii nu l-au realizat în aceeaşi măsură. Nici nu se putea. Procesul tehnic legat de material, scule şi faze complicate duce la o evoluţie mai lentă în sculptură, unde salturile calitative cer alt timp. Să nu ne grăbim deci a trage concluzii pripite, să fim modeşti şi să recunoaştem că sînt în expoziţie încă prea multe urme naturaliste, împotriva cărora trebuie să luăm toate măsurile pentru a nu se mai dezvolta. E o chestiune de educaţie şi cultură personală, pe care va trebui să ne-o completăm, chiar fără ajutorul comisiilor de îndrumare.

Este adevărat că noi, romînii, sîntem înclinaţi spre contemplaţie, se şi spune mereu că romînul este visător din fire; zicătoarea este valabilă într-o oarecare măsură mai ales dincoace de Carpaţi, regiune care a vegetat sute de ani sub influenţa Orientului. Marea burghezie boierească şi citadină, împestriţată social cu tot felul de aventurieri, a cultivat pasivitatea şi splinul bolnăvicios, dar noi credem că n-ar trebui să ne lăudăm cu această moştenire.

Transformările, pe plan ideologic, social şi moral ale epocii noastre nu-şi vor putea găsi o oglindire largă şi expresivă în sculptură dacă noi nu vom înţelege că actul creaţiei nu ţine numai de meşteşugul simplu al redării unei imagini. Chiar redată cu emoţie o imagine nu poate contribui la dezvoltarea spirituală a societăţii. Ceea ce dă forţă activă unei opere de artă, este conţinutul ei bine conturat, în stare să mobilizeze privitorii, să-i atragă în sfera unei atitudini pozitive faţă de lupta şi problemele vieţii noastre.

Din privirea generală pe care am aruncat-o asupra expoziţiei subliniind cele cîteva aspecte caracteristice, nu e greu să înţelegem că sculptura romînească se dezvoltă organic pe linia unui orizont formal şi tematic foarte larg, susţinut cu fantezie creatoare, cu simţ al meşteşugului, dar mai ales cu rîvnă şi putere de muncă deosebite.

Pornirea spre statuar şi proporţii monumentale, interesul pentru materialul cioplit, pe care îl dovedesc mai ales sculptorii tineri, sînt semne care, chiar modeşti fiind, ne încurajează să credem că, în anii viitori, sculptura va sta cu tot mai multă cinste alături de celelalte genuri de creaţie.

În a doua parte a referatului vorbitorul analizează pe scurt activitatea sculptorilor în afara lucrărilor expuse la regionala din anul 1956, activitate pe care o clasează astfel:

Comenzi personale din partea instituţiilor de stat, monumente publice prin concurs, expoziţii personale, expoziţii colective în ţară şi în străinătate.

Vorbitorul arătă că această activitate cu faţetele ei variate, constituie un moment care ne îndreptăţeşte să credem că în anii viitori sculptura se va dezvolta armonios, reuşind să se situeze cu tot mai mare prestigiu alături de celelalte genuri de creaţie.

I. VLASIU, Nud — marmură

PENTRU O ARTĂ REALISTĂ CONVINGĂTOARE

AUREL CIUPE

Aş voi să intitulez reflecţiile mele de mai jos: « *Cum vede un pictor din provincie viaţa noastră artistică de azi.*»

E cazul să aruncăm o privire retrospectivă asupra vieţii artistice din ţara noastră. Sub vechiul regim, viaţa artistică se desfăşura şi se împlinea aproape numai în capitală. Iaşul, în ciuda vechilor şi sănătoaselor sale tradiţii de artă şi învăţămînt plastic, a fost în mod condamnabil neglijat iar Baia-Mare, alt centru de artă din provincie, a cunoscut declinul, odată cu primul război mondial. Este adevărat că arta noastră cultă e recentă faţă de arta unor ţări ca: Italia, Franţa, Spania, etc. Totuşi într-o sută şi ceva de ani, de la Eustatie şi Ion Balomir, portretişti de la începutul sec. al XIX-lea pînă la Brâncuşi, Petraşcu, Ressu, Iser, Steriadi, Lucian Grigorescu, Baba, Ciucurencu, Ghiaţă, etc., arta noastră plastică a parcurs un drum luminos şi măreţ şi s-a constituit în şcoală. În mare, tot acest proces este legat de capitala ţării. Să vedem însă care era situaţia artelor în oraşele noastre din provincie şi ce situaţie aveau artiştii din provincie?

Condiţiile lor de viaţă şi de creaţie erau firave. Susţinuţi moralmente, în cel mai bun caz, de cîţiva intelectuali cu afinitate pentru plastică, artiştii au rămas totuşi izolaţi. Sentimentul izolării îi făcea pe unii să nu îndrăznească a expune nici măcar la saloanele oficiale unde erau, de altfel, bine primiţi, cei care expuneau. Dar odată cu închiderea salonului, totul se termina pentru artistul din provincie. El nu era solicitat să participe la manifestările importante de artă romînească fie în expoziţii de ansamblu în ţară, fie în cele din străinătate. Artiştii din provincie nu erau popularizaţi în marile cotidiane ale vremii. Nici vorbă pe atunci să se fi editat broşuri, cărţi în care să fi apărut numele lor. În cel mai fericit caz, despre artiştii din provincie apărea cîte ceva în puţinele reviste de artă din Romînia. Şi aceasta incidental şi foarte rar. În acest fel ei nu se puteau ridica în ochii publicului, nu se puteau afirma. Pe plan social nici măcar în oraşele de reşedinţă artiştilor provinciali nu li se acorda importanţă. Oamenii bogaţi, «amatori de artă» cînd voiau să-şi plaseze banii alegeau numai tablouri cotate la «bursa artei». Toate aceste condiţiuni duceau la izolarea morală a artistului. Această izolare îi tăia avîntul creator, el trebuind să se acomodeze gustului convenţional al micii burghezii provinciale şi numai astfel ajungea să satisfacă o clientelă cu veleităţi dar necompetentă. Numeroase sînt talentele reale — făgăduinţi neîmplinite ale artei — ce au tînjit şi au pierit fără să-şi fi dat măsura întreagă a capacităţii lor creatoare datorită acestui mediu paralizant. Artişti mai îndrăzneţi se avîntau uneori în capitala ce oferea posibilităţi de afirmare sau măcar iluzia acestor posibilităţi.

Prin contrast — datorită noului climat creat prin condiţiile noi de dezvoltare a artelor plastice — astăzi e cu totul altfel. Forţele creatoare din provincie au fost activizate. Artiştii plastici locuind în diferitele oraşe şi centre ale ţării muncesc alături de tovarăşii lor din capitală. Ei sînt premiaţi pentru operele lor. Lucrările li se cumpără, ajung în muzee, sînt trimise la manifestările de artă romînească din străinătate, artiştii înşişi călătoresc şi se duc să cunoască viaţa plastică de peste hotare, să stabilească contacte personale cu reprezentanţii artei streine. Ca şi artistul din capitală, cel din provincie e răsplătit şi onorat. La prilejuri potrivite li se organizează artiştilor din provincie expoziţii retrospective, sau expoziţii personale În climatul revoluţiei culturale, viaţa artistică a provinciei se înviorează. Nuclee importante de artă plastică se înfiripă an de an în cele mai îndepărtate oraşe ale ţării. Numărul muzeelor de artă a crescut. Departamentul culturii trimite în provincie expoziţiile unor artişti consacraţi a căror operă a intrat în patrimoniul public şi în conştiinţa poporului. Astfel la Cluj, în afară de expoziţia de grafică mexicană, de gravuri ale lui Goya, de litografii ale lui Daumier, în ultimii ani am avut o expoziţie Gabriel Popescu, o retrospectivă Camil Ressu şi în momentul de faţă, o sală nouă din frumosul palat baroc Bánffy a primit operele lui Pallady. Cu toate greutăţile ridicate de spaţiul locativ limitat, s-au amenajat săli de expoziţii şi ateliere, iar în momentul de faţă s-a decis finanţarea construirii a opt ateliere spaţioase şi frumoase pentru pictorii şi sculptorii din Cluj. Cartea de artă, editată abundent, pătrunde mai uşor decît altă dată şi din ce în ce mai mult în bibliotecile instituţiilor de cultură şi ale persoanelor particulare, ale sindicatelor şi chiar ale şcolilor elementare. Cu alte cuvinte o atmosferă favorabilă dezvoltării vieţii artistice se instăpîneşte şi în provincie. Adîncirea legăturilor organizatorice ale vieţii artistice, schimburi de expoziţii, un loc mai de seamă acordat vieţii artistice din provincie în revista centrală de artă plastică, osmoza între capitală şi celelalte centre ar contribui încă la consolidarea şi desvoltarea generală a artei în ţara noastră

Nu intenţionez să înşir realizările şi lipsurile vieţii noastre artistice din ultimii zece ani. Ar însemna să reeditez lucruri arătate şi subliniate uneori cu vehemenţă în multe ocazii atît de artişti cît şi de criticii de artă. Mă mulţumesc doar să constat că arta are astăzi multe moaşe — ceeace n-ar fi un lucru rău dacă ar ajuta creaţiei, — dar din păcate, această asistenţă mai mult încurcă decît ajută, mai ales cînd intervenţia se face pe linie administrativ-birocratică. Pe marginea acestor discuţii şi constatări vreau însă să stărui asupra cîtorva idei.

S-a vorbit şi se vorbeşte mult despre artă. Dar, cel puţin după cîte ştiu eu, nimeni n-a încercat să arate ce este « artistul ». Fiindcă de la el porneşte totul. El este creatorul. Nu ambiţionez să dau « definiţia » artistului. Îmi face impresia că unii dintre cei care exercită înrîurire asupra vieţii noastre artistice de azi, mulţi oameni cu carte şi în unele cazuri chiar artişti consideră că artistul e un meşter, un specialist ce ar poseda toate — dar absolut toate — tainele unei arte. Constat faptul cu o durere fizică chiar. Prin urmare artistul e capabil să facă orice în domeniul artei respective cu condiţia « numai să vrea ». Consider acest fel de a gîndi o greşeală fundamentală. Cînd este vorba de artist nu putem ignora sensibilitatea acestuia, afinităţile, structura sufletească, predilecţiile, cultura lui, o anumită putere de muncă şi de memorie vizuală, fantezia lui creatoare, etc. Totalitatea acestor însuşiri îl fac apt pentru a crea, dar, în funcţie de aceste însuşiri, el va crea anumite lucrări în domeniile destul de variate ale artei respective. Trebuie să se aibă în vedere diferenţierea artistului prin raport cu oamenii ceilalţi cît şi deosebirile existente între un artist şi altul. Pentru a crea opere valabile, veridice şi convingătoare se cere artistului să îndeplinească o condiţiune primordială şi suverană, aceea de a fi sincer cu el însuşi. Să nu pretindem deci artistului să dea decît ceea ce poate şi să-i lăsăm libertatea să decidă el însuşi asupra a ceea ce urmează să creeze. Opera de artă este o emanaţie a personalităţii artistului. Dar eu nu încerc să etalez o filozofie a artei şi nici să dau definiţii. Nu acesta este rolul meu. Astăzi orice copil ştie că dacă vrea să-şi plombeze un dinte nu va merge la chirurg ci la dentist şi viceversa, dacă are nevoie de o intervenţie chirurgicală nu se va adresa unui dentist pentru a-i opera apendicele, ci unui chirurg. De aceea constat cu amărăciune că lumea crede că artistul e un bun meseriaş, capabil să execute la nevoie peisaje, compoziţii, să lucreze o compoziţie istorică, un portret magistral, un panou decorativ sau o ilustraţie de carte: totul repede şi cu acurateţă. Dintr-o astfel de concepţie rezultă confuziile care generează scăderea calităţii în favoarea cantităţii. Adevăratul artist are răspunderea morală a lucrărilor sale şi acestei răspunderi nu i se poate sustrage.

O greşeală a trecutului apropiat a constituit-o faptul că i s-a cerut artistului să exprime direct şi spontan « desvoltarea pe etape a socialismului». S-au emis chiar şi tabele cu tematici. În acest fel s-a deschis cale oportunismului, care strivind trăirea personală şi omorînd emoţia, anihilează arta. Este evident că artistul adevărat reflectă în opera lui epoca în care trăieşte.

În trecut artiştii noştri plastici (Aman, Grigorescu, Andreescu, Băncilă, etc.) au ţinut legătura cu viaţa şi nu s-au depărtat de popor creind opere realiste valabile. De aceea artistul de azi, care s-a angajat pe linia realismului socialist va trebui să pătrundă cît mai adînc realitatea. Nu poţi face o artă realistă care să oglindească complexul bogat şi variat al vieţii noi făurită din efortul comun al muncitorului din uzină, al ţăranului de pe ogor, al intelectualului înaintat dacă tu, ca artist, nu trăieşti între eroii creaţiei tale spre a-i cunoaşte pînă la confundarea cu ei înşişi. Cu greu ne-am putea explica incomparabilele pînze şi lucrări de grafică ale lui Grigorescu în legătură cu viaţa ţărănimii noastre din ultimul sfert al secolului al XIX-lea, cît şi redarea realistă a războiului pentru neatîrnare dacă marele artist n-ar fi trăit în mijlocul ţăranilor şi al soldaţilor şi nu i-ar fi iubit. Nici Millet — progresist pentru epoca sa — n-ar fi putut reda viaţa ţăranului francez dacă n-ar fi trăit la Barbizon şi nici Segantini n-ar fi reuşit să evoce viaţa oamenilor din Alpi dacă s-ar fi mulţumit să stea în capitala Elveţiei. La rîndul său, marele realist Repin a ajuns să redea cu mare putere de evocare viaţa istorică a Rusiei de odinioară şi aspectele societăţii contemporane lui. Cum ar fi realizat toate acestea dacă nu s-ar fi apropiat cu sinceritate şi total de tematica îmbrăţişată?

Dacă pictorul vrea să facă o artă realistă convingătoare, el trebuie să se hotărască să-şi petreacă viaţa în orăşelele industriale sau la ţară printre muncitori şi ţărani, pentru a cunoaşte sub toate aspectele gîndirea lor, obiceiurile lor, bucuriile şi necazurile lor, virtuţile şi lipsurile. Să-i cunoască în muncă, în familie, la petreceri ca şi la nenorociri. Să le cunoască aspiraţiile şi slăbiciunile. Căci la urma urmelor viaţa are lumini şi umbre. Cei care îşi încep activitatea lor creatoare ar fi indicat să se aşeze în centre cît mai variate ale ţării, unde pulsează viaţa nouă şi unde se produc transformări esenţiale pentru epoca noastră. Locuind în capitală sau în centrele mai mari ale ţării, artistul

nu va izbuti să ajungă la realizarea unor opere convingătoare care să reflecte efortul general al poporului în diferitele sectoare de construcţie ale vieţii noi. Deasemeni dacă acest artist se va mulţumi cu escapade de cîteva săptămîni la ţară sau în centrele industriale. Dar constituie o obligaţie pentru cei care poartă răspunderea dezvoltării artei noastre viitoare ca acestor artişti să li se ofere condiţii propice vieţii şi creaţiei. În acest fel s-ar atenua tendinţa de fixare a artiştilor numai în capitală şi centrele mari ale ţării.

O altă condiţie ce favorizează dezvoltarea unei arte realiste cu un conţinut nou este stăpînirea unei cît mai desăvîrşite pregătiri profesionale. Arta noastră în ultimii 50 de ani a făcut cuceriri importante în domeniul culoarei şi al luminii; iar cea contemporană tinde să dezvolte în mod pasionat aceste cuceriri. Dar preocuparea pasionată de problemele de culoare şi lumină nu trebuie să ducă la neglijarea desenului şi a formei. Desenul este un mijloc de expresie tot atît de valabil şi de necesar ca şi culoarea şi lumina, mai cu seamă pentru o artă realistă. Cunoaşterea desenului ca modalitate de exprimare artistică constituie o cerinţă de primul ordin în activitatea unui artist. Fără cunoştinţe temeinice de redare a formei, artiştii nu pot reprezenta viaţa reală decît schematic. Pasiunea pentru desen a înaintaşilor s-a asociat fericit pasiunii lor pentru lumină şi culoare şi faptul e demn de luare aminte. Alături de exemplele clasice străine mă gîndesc la Aman, Grigorescu, Luchian, Steriadi cît şi la marii maeştri în viaţă Iser, Ressu, Baba, etc.

Cunoaşterea condiţiilor fundamentale ce fac ca o operă de artă să fie într-adevăr bună îl conduce pe artist la simţămîntul răspunderii faţă de creaţie. Dimpotrivă, ignorarea acestor condiţiuni — ceea ce e sinonim cu lipsa de cultură artistică şi de stăpînire a meşteşugului conduce la lipsa de răspundere a artistului faţă de propria sa creaţie. De aceea nu pot concepe, pe acest plan, rostul artistului în afara unei adînci preocupări de ordin moral. Şi poate că aici stă însăşi problema artei din ţara noastră în momentul de faţă.

AUTENTICITATE ŞI TEMA

V. KAZAR

Una din problemele a cărei lămurire mi se pare deosebit de importantă acum, cînd vorbim de perspectivele de viitor ale artei noastre plastice, este problema aşa numitului tablou tematic. Ce se înţelege prin tablou tematic?

Din capul locului trebuie să spun că nu socotesc propriu acest termen, a cărui semnificaţie neclară nu poate fi asimilată total cu înţelesul bogat al « artei cu idei », şi nici nu trebuie restrîns la noţiunea de tablou cu « subiect », luat în sensul de anecdotă. Această confuzie a subiectului cu anecdota s-a făcut foarte frecvent în ultimii ani şi a fost în mod direct legată de faptul că, întorcîndu-ne la anume forme de expresie plastică din trecut, la forme de compoziţie din trecut, adecuate unei arte cu fond anecdotic, şi nu unei arte de idei care trebuie să spargă tiparele învechite, implicit am asociat acestor forme o concepţie anecdotică despre subiect. De fapt, ar trebui să ne amintim adevărul că nu există o valabilitate eternă a schemei compoziţionale şi că nu avem în fond dreptul să socotim de pildă legea perspectivei, aşa cum am preluat-o din tradiţia Renaşterii, ca o lege absolută, de vreme ce arta orientală a atins culmi ale creaţiei artistice, folosindu-se de alte legi. În orice caz, din confuzia « subiectului » cu « anecdota » au decurs şi alte confuzii şi greşeli. S-a vorbit astfel mereu de necesitatea adîncirii psihologice a personajelor în compoziţie, dar s-a confundat individualizarea plastică cu prezentarea regizorală a unor efecte de mimică actoricească. Exteriorizarea excesivă, fixarea greşită a instantaneelor selectate pe criteriul gesticulaţiei fals expresive, vulgare, lipsite de măsură şi discreţie, psihologizarea forţată căreia atîţia autori de compoziţii i-au căzut pradă, au contribuit la naşterea şi perpetuarea retorismului, a caracterului declamatoriu. De la confuzia subiectului cu anecdota s-a ajuns apoi la acea răspîndire a unei arte pur imitative, a compoziţiilor — tablouri vivante, care sînt doar o fotografie a naturii şi nu transpunerea unei viziuni contemporane asupra lumii. Cum se poate ajunge la ceea ce se numeşte viziune contemporană? În primul rînd, ţinîndu-se seama de faptul că epoca noastră este o epocă a imaginii. Răspîndirea şi influenţa imaginii prin cinematograf, prin revistele ilustrate, prin afiş şi prin televiziune îl obligă pe artistul plastic la o revizuire a mijloacelor sale de expresie şi la găsirea acelor elemente specifice care să poată transmite omului de azi un mesaj propriu, să-i descopere un domeniu neîncălcat nici de fotografia artistică, nici de cinematograf. Consider totuşi că între cineastul modern şi artistul plastic poate să apară o rodnică influenţă reciprocă; există fără îndoială între ei o problematică şi o sferă de idei comune. Cineastul este întotdeauna pus în faţa necesităţii de a exprima şi sugera prin imagini vizuale un conţinut de idei; mijoacele lui de rezolvare pot fi interesante pentru artistul plastic. În sensul acesta pot spune că mai mult mă interesează problemele de creaţie ale cineastului decît preocupările sărace ale unui artist care se claustrează în atelier cu 2—3 obiecte neînsufleţite şi îşi petrece timpul exercitîndu-şi asupra lor virtuozitatea.

Preocupările legate de expresia unei viziuni contemporane se reflectă, în diverse moduri, în arta occidentală, şi trebuie subliniat faptul că nu în tendinţa artiştilor occidentali de a căuta o expresie originală a viziunii moderne, actuale, stă origina contradicţiilor şi a impasului la care ajung în mod inevitabil curente ca abstracţionismul. Greşala fundamentală a artei abstracte este de a fi renunţat la rolul pe care l-a jucat întotdeauna arta în societate şi de a fi căutat să înlocuiască expresia viziunii moderne despre lume cu un joc gratuit, lipsit de orice conţinut sufletesc. Or, astăzi, mai mult ca oricînd, rolul plasticei este acela de a transmite un conţinut bogat în sensuri umane, de a sluji ca mijloc de cunoaştere profundă a realităţii.

Cînd vorbesc de viziune şi de expresie modernă, nu mă refer însă deloc la simpla reeditare a modernismului dintre cele două războaie. Prin expresie modernă şi caracter contemporan înţeleg legătura indisolubilă dintre opera de artă şi epoca în care ea a fost creată. Un artist este modern în măsura în care ţine seama de toate cuceririle materiale şi spirituale ale epocii, de viaţa de azi. Participînd astfel intens la specificul epocii sale, un artist va reuşi să dobîndească şi să păstreze forţa de a influenţa prin creaţiile lui societatea. Acest lucru apare şi mai imperios în epoca socialistă.

În mod practic, această influenţă este legată azi de înflorirea unor anumite genuri de artă plastică deosebit de importante pentru dezvoltarea societăţii: este în primul rînd vorba de arta monumentală, şi apoi de grafică, de gravură mai ales. Dezvoltarea artei monumentale şi răspîndirea ei în toate domeniile vieţii publice şi în colţurile cele mai îndepărtate ale ţării noastre mi se pare un fapt de cea mai mare însemnătate. Un rol educativ de aceeaşi forţă, dar cu un alt caracter îl are gravura; reînvierea tradiţiilor ei, puternice la noi, este iarăşi o sarcină de seamă şi urgentă.

O artă cu adevărat contemporană, expresie a epocii, care să poată îmbogăţi şi stimula viaţa omului de azi, trebuie neapărat să fie o artă hrănită cu imagini trăite, nu cu imagini idealizate. Nu cred în autenticitatea unei arte care nu se inspiră vizual vorbind de la un fapt de viaţă capabil de a atrage plastic pe artist. Elementul vizual al faptului se asociază cu imaginea unei idei pe care artistul o poartă în el, se contopeşte cu această idee, fără ca să fi existat neapărat o legătură anterioară, determinantă, între fapt şi idee. Acest mod de a lucra, care porneşte « vizual », este cel mai bun mijloc de a se evita anecdoticul. Creaţiile clădite pe un subiect, în vederea căruia artistul caută forţat modele, căruia vrea să-i ajusteze în mod deliberat anumite elemente vizuale, devin lucrări anecdotice, lucrări « care se pot povesti », deci neartistice, nespecific plastice.

O altă problemă care frămîntă arta noastră de astăzi este măsura folosirii tradiţiilor artistice populare. Că această folosire trebuie să existe şi de fapt există, e un lucru clar. Ea nu poate să fie însă limitată la transpunerea directă a primitivismului artei populare — acesta ar fi un act de mimetism —, după cum nu poate fi vorba nici de imitaţia pură a motivelor, ci doar de o îmbogăţire a formelor. Dar pentru ca această îmbogăţire să nu păstreze un caracter numai exterior, este foarte important ca artistul preocupat de realizările artei populare să le studieze urmărind legătura lor cu mediul de viaţă al creatorilor populari, aprofundînd sensurile relaţiei dintre fenomenul artistic şi un anume tip de viaţă socială. Prin contactul direct cu viaţa creatorilor populari, artistul cult va reuşi să ajungă la acea asimilare adîncă a formelor artei populare, care îi vor « intra în sînge », cum s-ar spune, nedespărţite însă de ideile care le-au generat.

Pentru a încheia, vreau să accentuez că, în ceea ce priveşte legătura operelor lor cu actualitatea, cu viaţa socialistă, nu mă conving nici artiştii care au reuşit, cu îndemînare, dar cu tot atîta indiferenţă, să « ilustreze » aspecte din zilele noastre, nici cei care s-au lăsat antrenaţi pe panta prezentării « poleite » a realităţii. Şi într-un caz şi în celălalt, operele rezultate au dat naştere primejdiei de a se compromite ideea unei arte realist-socialiste, cu un rol integral în viaţa omului. Arta noastră poate şi trebuie să aibă acest rol, şi nu este îngăduit astăzi nimănui s-o reducă la dimensiunile purei desfătări a sensibilităţii, lipsindu-l pe artist de posibilitatea şi dreptul lui de a influenţa mersul înainte al societăţii.

V. KAZAR, Studiu la « Pintea Haiducul şi Notabilii din Baia Mare » — cărbune

DESPRE GAMA CROMATICĂ

ION FRUNZETTI

In critica de artă se vorbeşte necontenit de *coloritul* tablourilor, de *paleta* artistului, — după a cărei componenţă cromatică se stabilesc categorii, — de gama *cromatică*, proprie unui sentiment sau altuia, de corespondenţele emotive ale tonurilor şi nuanţelor folosite, de căldura sau răceala lor, în sfîrşit de *armonia* cromatică realizată într-o operă de pictor, sau de *disonanţele* coloristice involuntare, ale vreunui începător, ori voite, ale cine-ştie cărui îndrăzneţ. Sînt noţiuni care nu lipsesc din arsenalul nici unui practician al picturii, sau măcar iubitor al acestei arte, necum al comentatorilor ei, care este de presupus că vorbesc în deplină cunoştinţă de cauză şi că, prin urmare, se bazează pe cunoaşterea precisă a domeniului acestuia, al cromaticii.

Teoria culorilor nu este, în alte ţări, defel de domeniul esoterismului. Istoria ei urcă pînă într-al cincilea secol înaintea erei noastre, la filosoful grec *Democrit*. *Aristotel* însuşi s-a preocupat de această ramură a fizicii — de altfel era peste putinţă ca acest uriaş creator al unui magnific sistem de interpretare a tuturor fenomenelor naturii cunoscute pe vremea lui, să nu fi abordat şi problema cromaticii, — iar un elev al său, *Teofrast*, este autorul unui tratat despre culori. În Renaştere abundă încercările de teoretizare în legătură cu domeniul picturii, şi din unele dintre acestea, cum ar fi scrierile lui Leonardo, ne putem da seama că, dacă nu toţi oamenii secolului al XV-lea, cel puţin acesta şi încă doi-trei, ca Leone Battista Alberti, cunoşteau multe lucruri pe care lumea modernă a avut doar impresia că le descoperea, secole bune mai tîrziu. În fond, teoria culorilor n-a putut fi pusă pe o bază trainică decît atunci cînd s-au lămurit principiile fiziologiei ochiului şi ale fizicii luminii. Căci senzaţia de culoare este, pînă acuma, pentru majoritatea oamenilor, singurul semnal subiectiv dat conştiinţei noastre, despre existenţa unor obiecte colorate sau ale unor surse de lumină colorată în lumea reală. Şi senzaţia de culoare nu se poate produce fără acţiunea luminii asupra ochiului. E drept că, de la o vreme, sub influenţa teoriei radiaţiilor, mulţi «sensibili» şi «hipersenzitivi» cred a putea detecta în reacţiile lor fiziologice, chiar cu ochii legaţi, existenţa unor puternice surse de excitaţie cromatică în mediul lor imediat. O terapeutică a culorilor se constituie cu îngăduinţa surizătoare a medicilor, amuzaţi de acest joc (cu şanse din ce în ce mai mari de a se dovedi activitate serioasă ştiinţifică), şi «sinesteziile» poeţilor simbolişti—fenomenele de audiţie colorată de tipul sonetului vestit al vocalelor al lui Rimbaud, ori fenomenele tactil şi gustativ-cromatice — nu mai apar marelui public la fel de lipsite de fundament cum îi apăreau la epoca ivirii lor în literatură. Gershwin a umplut urechile întregii lumi cu *rapsodia* sa *în albastru* («Rhapsody in blue»), mergînd în muzică pe un drum deschis în poezie de Théophile Gautier (Symphonie en blanc — majeur), iar Holst şi-a explicat zice-se odată, dacă-mi amintesc bine, într-o convorbire, tîlcul muzicii sale, recurgînd la aluzii senzoriale coloristice pentru a lămuri mai bine sensul temei fiecăreia din «planetele» ce fac obiectul celebrei sale suite simfonice: Mercur-oranj, Venus-verde, Marte-roşu, Jupiter-albastru, Saturn-plumburiu, Uranus-violet, Neptun-ultramarin.

E greu de spus dacă realităţile astronomice au vreo corespondenţă cu această atribuţie de tonuri cromatice, dar nu încape îndoială, pentru cine a ascultat poemul simfonic de care pomeneam, că între tema muzicală a fiecărui fragment al suitei şi sugestia cromatică indicată există o corespondenţă.

— Cum e cu putinţă? — parcă vă aud întrebîndu-mă. — Nu crezi că în toate aceste « sinestezii » intră o mare doză de fantezie? De unde şi pînă unde vocalele, ori sunetele muzicale, au culoare?

— E o problemă rezolvată pentru ştiinţă, de unde! Şi se şi poate răspunde, în două vorbe: din echivalenţa vibraţiilor sonore cu cele optice. Astăzi numai cine nu vrea să ştie, nu ştie că domeniul perceptibil prin simţuri este doar o parte din uriaşa claviatură o ondulaţiilor din împletirea cărora se ţese universul întreg, ce se pare că poate fi curînd calculat şi rezumat într-o formulă matematică, pe baza mecanicei ondulatorii.

Dar aceasta e o problemă mult prea complexă, şi n-am pomenit de ea decît pentrucă sectorul de care ne propunem să vorbim aici este una din octavele acestei gigantice claviaturi, care se întinde pe cifre ce reprezintă nici mai mult nici mai puţin decît spaţiul dintre infinitul mare şi infinitul mic. De la undele razelor cosmice, care nu au o lungime mai mare decît a suta miliarda parte dintr-un milimetru, şi pînă la cele mai lungi unde ale telegrafiei fără fir, putînd ajunge la sute de kilometri lungime de undă, — domeniul perceptibilului nu prezintă nici un hiatus aritmetic. Din aceste radiaţii, ochiul omenesc percepe o scară foarte redusă. Această scară formează gama cromatică. Datorită ei, lumea obiectivă are pentru noi oamenii un limbaj convingător. Savanţii care s-au ocupat de problema culorilor, de la « Optica » lui Isaac Newton încoace, adică de la 1704 şi pînă astăzi, au descifrat mare parte din misterul acestui limbaj. Artiştii— vorbesc de cei mari — s-au găsit adeseori în situaţia de a face să cînte nişte elemente care nu se prea deciseseră încă nici să vorbească! După ce structura luminii şi mecanismul văzului colorat au fost explicate, s-ar părea că melodiile, pe care caută să le isce pictorii din culoare nu mai întîmpină nici o şansă de nereuşită: cu această « tablă de logaritmi» în buzunar, fiecare acord de tonuri poate fi matematic controlat şi nu există nici o posibilitate obiectivă de a trişa cifrele. Nici un argument impresionist nefundat matematic, nu mai trebuie invocat în sprijinul unei armonii, create spontan de un artist care, în baza simţului său înăscut pentru culoare, merge fără greş la armoniile cele mai adecuate expresiei, lăsînd pe seama altora să i le justifice prin măsurători şi ecuaţii. Într-un cuvînt, ştiinţa modernă pune la dispoziţia artişilor un instrument ajutător foarte util: fără el, un creator nici vorbă că poate foarte bine creea, dar verificarea obiectivă, cifrică, a preferinţelor sale subiective pentru folosirea unei palete ori a alteia în slujba temei alese, este într-adevăr o binefacere atît pentru pictor cît şi pentru iubitorul de artă. Ca să nu mai vorbim de profesioniştii fără vocaţie, cărora li s-a deschis paradisul...

* * *

Nu cred că e nevoie neapărată să insist asupra tezelor lui Newton care, în decursul unei perioade de mai bine de un secol, cît n-au fost zdruncinate de nici o observaţie potrivnică, au impus lumii punctul său de vedere, luat apoi ca ţărm de salt înspre necunoscut de urmaşii săi, fizicienii culorii.

Se ştie că, pornind de la ideea antică a fluxului corpusculilor de lumină şi intrigat de teoria propagării luminii prin unde a înaintaşului său *Huyghens* (fizician olandez mort în 1695, care îşi închipuise un corp subtil, eterul, impregnînd toate corpurile şi vibrînd cum vibrează apa-n cercuri cînd suprafaţa ei e lovită de o piatră). Newton a căutat să experimenteze cum se comportă corpusculii: ca şi cum s-ar propaga rectiliniu, cum susţineau Democrit şi Lucreţiu, — sau ca şi cum s-ar propaga prin unde? Refracţia fiind fenomenul care punea în încurcătură măcar una din aceste teorii, Newton a purces să o studieze, şi a descoperit cu totul altceva decît urmărise la început: *spectrul*. Avînd bănuiala că tonurile atît de variate ale culorilor curcubeului preexistaseră în lumina albă care n-ar fi prin urmare decît rezultatul amestecului acestor culori, separate de prismă datorită inegalei lor refrangibilităţi (violetul este cel care se refractă mai mult iar roşul cel mai puţin), Newton şi-a pus în gînd să verifice dacă, amestecate optic, senzaţiile celor şapte culori ale spectrului recompun senzaţia luminii albe, ceea ce s-a adeverit. Discul lui Newton este şi astăzi marea senzaţie a şcolarilor care dau, la optică, în a nu ştiu cîtea clasă, de jucăria aceasta feerică. Nu vom insista asupra punctelor pe care *nu* le-a putut încă lămuri Newton şi pe care le ironiza un matematician ca elveţianul *Euler*, dînd lui *Young*, pe la 1800, imboldul de a le rezolva el. Bazat pe fenomenele de difracţie şi interferenţă a luminii, acesta din urmă, erudit care în afară de optică se preocupa de medicină, de arheologie şi filologie, a atras savanţilor din nou atenţia asupra şanselor teoriei ondulatorii, căci corpusculii lui Newton cu greu ar fi putut explica producerea acestor fenomene, ce se traduceau, paradoxal. prin provocarea de întuneric, ori de cîte ori adăugarea de lumină, luminii, ar fi presupus sporirea ei. Natura ondulatorie a luminii a probat-o savantul francez Fresnell, la 1815, descriind vibraţiile « eterului », ondulaţii foarte apropiate, după el, de cele ale apei stătătoare, care vălureşte fără a se deplasa. Fresnell a fost primul calculator al *lungimilor de undă*, pentru lumina colorată, adică al distanţei de la creasta unui val pînă la creasta valului imediat următor.

Spectrul solar al lui Newton a fost jalonat astfel, de Fresnell, încît de la undele care pricinuesc ochiului senzaţia culorii violete şi pînă la cele care fac să vadă roşu, diferenţa lungimilor de undă este de numai 3 şi jumătate zecemiimi de milimetru: întreaga gamă cro-

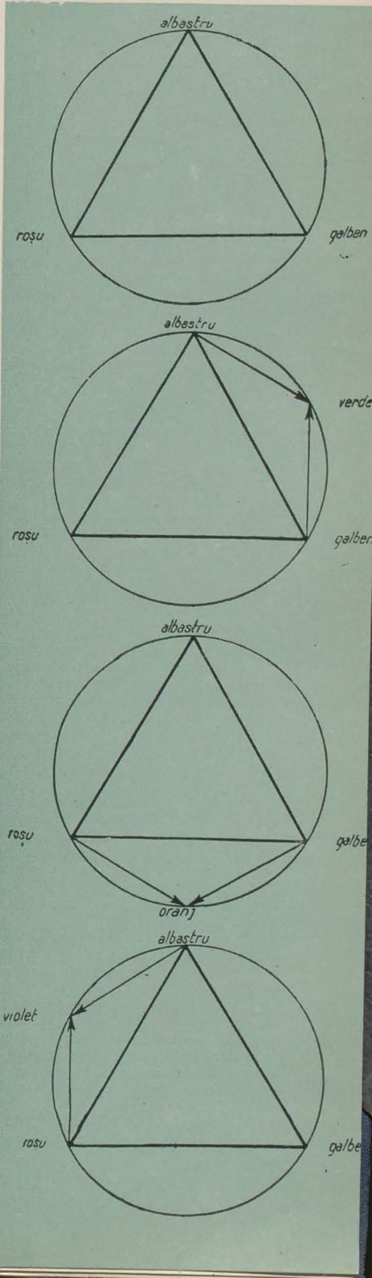
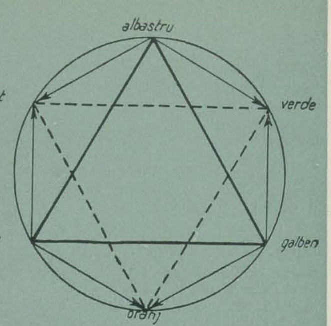


Fig. 1. – Trinomul culorilor fundamentale
Fig. 2, 3, 4. — Naşterea culorilor secundare



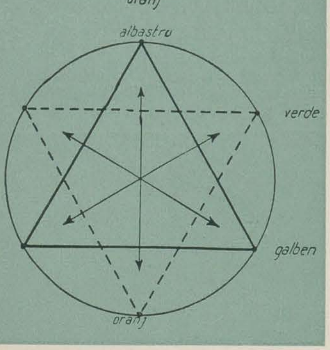


Fig. 5. — Cercul cromatic cu cele două triunghiuri de culori complementare.
Fig. 6. — Binoamele de culori complementare (pe 180°)

matică ocupă doar scara cuprinsă între 4 zecemiimi de milimetru lungime de undă (violet) şi 7,5 zecemiimi de milimetru (roşu.) Coincidenţă curioasă *frecvenţa* acestor ondulaţii, adică numărul de vibraţii pe secundă, prezintă oarecare analogii cifrice, inversîndu-se doar capetele spectrului: aşa, roşul, culoarea cu cea mai mare lungime de undă, are cea mai mică frecvenţă (400.000 de miliarde vibraţii pe secundă), iar culoarea cu cea mai mică lungime de undă, violetul, are frecvenţa cea mai mare (750.000 de miliarde vibraţii pe secundă). Ce decurge de aici?

În cazul în care vreo invenţie a tehnicii moderne ar pune, cumva, la dispoziţia orbilor un aparat de măsurarea culorilor, pe baza frecvenţei lor sau a lungimii de undă, materializînd-o în vibraţii de alt gen, — sonore etc., — ni s-ar părea foarte raţionale şi sinesteziile, de care vorbeam la punctul acestor consideraţii, mai mult decît banale. Cu ochii legaţi am putea atunci « asculta » cîntecul unui tablou, şi poate că, făcînd abstracţie de anecdotica lui, de temă, care se percepe raţional, am simţi explicit ce anume, din ceea ce ni se părea iraţional în emoţia produsă de vizionarea pînzei, ne-a mişcat nemărturisit, ne-a zguduit sau ne-a plăcut mai cu osebire însenindu-ne: intensitatea vibraţiilor unor tonuri? Lungimea de undă adecuată stării noastre de suflet, din alte tonuri? Îmbinarea vibraţiilor în chip armonic, ori dramatica lor disonanţă?

Evident, sîntem deabea la începutul expunerii, şi din minunata orînduire a universului cromatic n-am descifrat decît primele noţiuni. Orbii ar putea fi şi pictori, cu ajutorul unor asemenea « sinesteziometre », căci ar ajunge să le pună cineva la îndemîna pensulii culoarea dictată de ei, în baza perceperii vibraţiilor, şi totul ar merge strună. Tradusă în numere, pe baza unei unităţi de măsură care se numeşte « *milimicron* » şi se înseamnă cu « *mμ* » (adică un « *m* » lîngă care se adaugă litera grecească μ- « *mi* », milimicronul fiind egal cu 0,000001 milimetri), scara lungimilor de undă ale culorilor, stabilită de fizica modernă (care a mai amendat puţin cifrele date de Fresnell) se prezintă în chipul următor:

Roşu: — 760 — 620mμ	Verde: — 530 — 500 mμ
Oranj: — 620 — 590 mμ	Albastru: — 500 — 460 mμ
Galben: — 590 — 560 mμ	Indigo: — 460 — 430 mμ
Galben-verde: — 560 — 530 mμ	Violet: — 430 — 390 mμ

Orbul nostru ar putea « citi » un tablou, cu ajutorul aparatului său de constatat lungimile de undă, cam în felul următor:

— « Aici e o pată mare de carmin, căci sînt 640 milimicroni, ce se transformă spre marginile petei în 650 mμ, ceea ce înseamnă că pata e mai închisă la exterior, mergînd spre rubiniu. Imediat lîngă ea e o pată verde-veronese, căci aparatul indică 500—505 milimicroni, şi pata este nestatornică, mergînd în degradeuri spre verde smarald (520), spre cobalt verde (530) şi verde-crom, spre a se pierde într-un galben-verzui inegal (530—560), contrapunctat cu cobalt albastru (463). Mai simt şi siniliul (460) care se transformă, trecînd prin praful de os ars(443) în indigo (435). Fondul tabloului e de culoarea ocrului ars deschis (598) mergînd spre galbenul-mumie (600), şi într-un singur loc sînt vibraţii calorice tari, care-mi indică purpuriul cel mai întunecat, trecut de 760 milimicroni ».

Ar fi un fel de a citi cromatica unui tablou şi, cu sistemul acesta, abstractiştii ar fi favorizaţi: nu s-ar mai şti dacă lucrarea are sau nu vre-o legătură cu realitatea. S-ar simţi doar efectul ei sinestezic, adică exact ceea ce spunea cu alte vorbe, că urmăreşte un Kandinski, de pildă, şi urmaşii lui contemporani cu noi.

Inutil să mai spunem că unele aparate « văd » dincolo de limitele văzului omenesc. Razele ultra-violete de sub 390mμ impresionează placa fotografică, pînă pe la 350 milimicroni, şi gelatina sensibilă manifestă chiar un soi de predilecţie pentru această parte a spectrului solar invizibil omului, în vreme ce ochiul nostru se complace în special în radiaţiile de galben şi de verde, pe care le găseşte mai din belşug în natură. Aparatul de fotografiat, dacă emulsia nu e corectată, va « vedea » peisajele mult mai puţin cald decît le vedem noi. În ceea ce priveşte razele calde prin excelenţă, infraroşul, ele se pot surprinde pe o porţiune care este de fapt cam de cinci zeci de ori întinderea spectrului vizibil (adică gama cuprinsă între 800 şi 2.000 milimicroni, sau 0,8 şi 20 de microni). După indicaţiile aparatului fotografic, însă înarmat cu plăci speciale, tot ce depăşeşte lungimea de undă de 1400 milimicroni (1 micron şi aproape jumătate), rămîne să fie socotit drept « întuneric », reperabil doar, ca radiaţie, prin măsurători termice, ce arată că undele infraroşii au o limită foarte urcată.

Dacă ultravioletul se învecinează cu razele Roentgen (X), infraroşul se leagă pe o porţiune cu undele Hertziene. Natura nu face salturi! O dialectică clară face ca imperiul radiaţiilor să se prezinte ca un continuu, de la razele cosmice, cu cea mai mică lungime de undă (0,000.000.01 μ) şi pînă la undele electrice descoperite de Hertz (de la 300 m sus).

Evident, nici ochiul omenesc nu vede în toate cazurile la fel. Percepţia culorilor nu se produce la toţi oamenii în acelaşi chip. Există probabilitatea că majoritatea dintre noi vedem aceleaşi nuanţe ori de cîte ori ne trec pe sub ochi raze cu aceeaşi lungime de undă. *Acromatopsia* nu e însă un basm. Sînt structuri patologice ale aparatului vizual, care nu percep culorile defel. Cecitatea cromatică este un fapt constatat medical: bolnavul vede lumea în tonuri acromatice, de negru, cenuşiu şi alb. Dintre tonurile cromatice, unii văd numai o parte. Toată lumea a auzit de daltonism. Unii daltonişti nu văd nimic colorat în jurul lungimii de undă de 490 milimicroni, o parte din albastru şi verdele sînt pentru ei cenuşiuri. În schimb roşul deschis e perceput de dînşii drept verde închis, iar violetul şi purpuriul, drept indigo. Culoarea cea mai bine percepută e galben-verde. E ceea ce se chiamă « *protanopie* ». Dimpotrivă, cei ce suferă de « *Deuteranopie* » socotesc verdele deschis drept roşu închis, văd violetul albastru şi purpuriul sur, iar culoarea pe care o văd mai bine e oranjul, adică lungimile de undă cuprinse între 620—590. Există, mai rar, şi cazuri cînd spectrul se scurtează spre violet, avînd şi două zone acromatice: galbenurile şi albastrurile, văzute sur, în vreme ce purpuriul şi oranjul se confundă ca şi galbenul-verzui cu verdele-ablastru. (« Tritanopie »).

Este greu să abordăm aici problema fiziologiei ochiului normal, mai ales că de la teoria lui *Young*, din 1802, care susţine că în retină există trei aparate de percepere specializate fiecare într-o culoare, reacţionînd adică, unul la lumina *roşie*, celălalt la *albastru* şi al treilea la *galben*, ştiinţa şi-a revizuit de mai multe ori părerile. *Helmholz*, reluînd problema, a propus alte componente acestui trinom, (roşu verde, violet), (ceea ce corespunde cu triunghiul lui *Maxwell*, de care vom vorbi ceva mai tîrziu), iar o seamă de savanţi, printre care *P.P. Lazarev* şi *I. T. Fedorov* în .U.R.S.S., au cercetat şi mai adînc chestiunea, experimentînd teoria reacţiilor fotochimice ale purpurei retiniene.

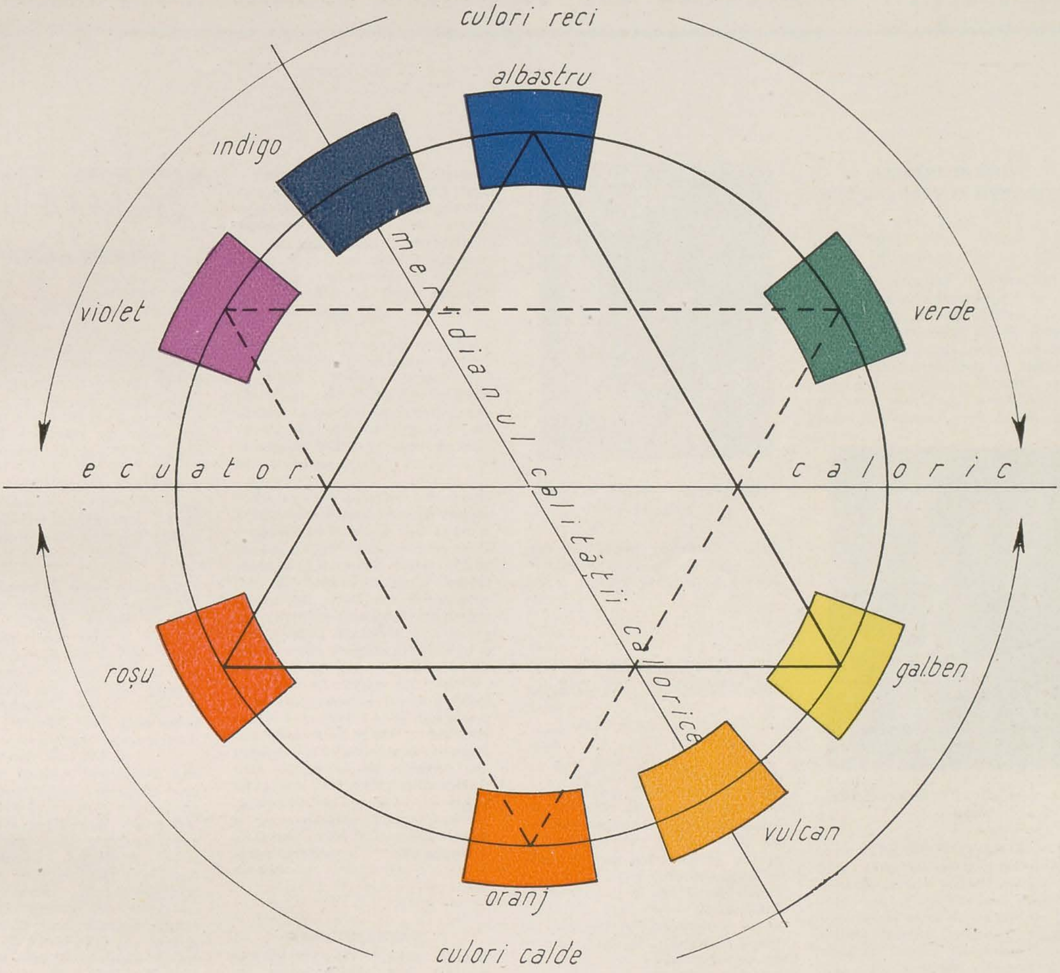
S-au constituit *atlase cromatice*, pe baza celor 130 de tonuri ce s-au putut deosebi în spectru, adăugîndu-li-se 20 de tonuri purpurii, ce nu apar în scala spectrului. Însă aceste 150 de tonuri puse unul lîngă altul, alcătuiesc « un continuu ». Fiecare din culorile acestea trece înspre familia culorilor învecinate prin tranziţii aproape imperceptibile. În curcubeul de pe cer poporul s-a deprins să vadă de obicei tricolorul: « roşu, galben şi albastru,», adică ceea ce constituie în cromatică *trinomul fundamentalelor*. Punînd culorile nu linear, ci circular, — (căci, cu adăugarea culorii purpurii, şi între violet şi roşu se găseşte o trecere logică), — vom avea dece să ne considerăm mulţumiţi avînd doar schema aşezării categoriilor de culori, şi nu neapărat şi intermediarele pe care le oferă cele 150 de nuanţe continui, formînd întreaga circomferinţă. Aceste trei culori pot într-adevăr fi considerate ca « *fundamentale* », căci din ele se poate recompune întreaga gamă cromatică. Circomferinţa de 360° a cercului, ele o împart în trei mari sectoare de cîte 120°. Primul sector îl alcătuiesc tonurile ce trec de la roşu la galben în centrul cărora stă portocaliul; al doilea sector e format de tranziţiile dintre galben şi albastru, în centrul cărora se află verdele, iar al treilea sector cuprinde tot ce trece de la albastru spre mijlocul segmentului de cerc, unde se află violetul, şi de la mijlocul violet spre roşu prin carminuri şi purpuriuri.

Desemnînd în cercul acesta triunghiul constituit de trasarea legăturilor între culorile fundamentale şi marcînd apoi locul intermediarelor (culorile secundare), vom observa mai multe fenomene: mai întîi, din trinomul fundamentalelor care toate trei laolaltă, pe discul lui Newton, recompun lumina albă, dacă luăm doar două cîte două, obţinem culorile secundare. Astfel, roşul cu galben dau portocaliul, galbenul cu albastru dau verdele, albastrul cu roşu dau violetul. Locul fiecăruia din aceste trei componente ale trinomului secundarelor *se află la exact 180° de complementara lui*, adică de aceea din culorile fundamentale, cu care împreună, în binom, poate recompune culoarea albă.

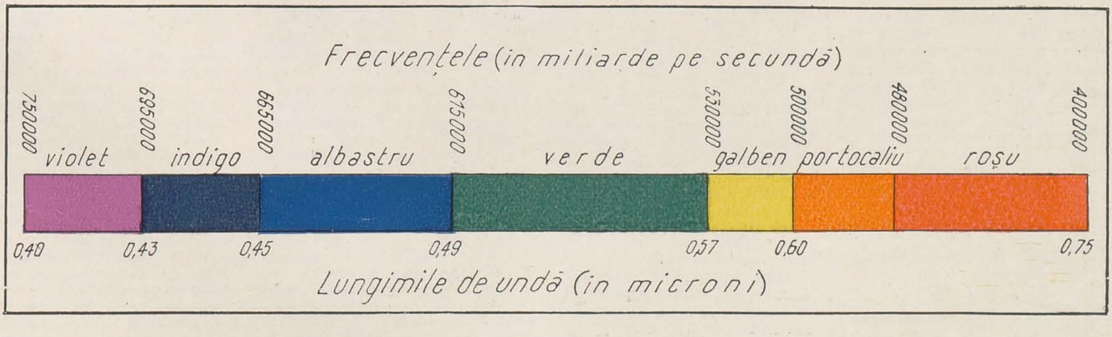
Într-adevăr, la 180° de roşu se află verdele, cu care roşul face alb; opus galbenului e violetul, termenul la doilea al unui nou binom de complementare, iar opus albastrului este oranjul, şi astfel şi al treilea binom de complementare pe 180° este constituit. Violetul, portocaliul şi verdele sînt, cum am spus, şi ele capabile să produsă, asociate în trinom, albul.

Completarea cercului se face mergîndu-se mai departe după acelaşi principiu. Se încearcă amestecarea tonurilor alăturate la 60° aşa cum s-a făcut cu cele aflate la 120°. Între roşul sîngeriu şi portocaliul pur vom înscrie deci tonul intermediar, roşul de cadmiu, între portocaliu şi galben vom trece galbenul vulcan, între galben şi verde, citronul, etc. Cel mai greu lucru va fi să nu ne înşele cumva diferenţa de luminozitate, de intensitate ori de puritate a tonurilor.

Căci tonurile ce alcătuiesc spectrul şi cercul cromatic nu au numai o determinantă, aceea a calităţii culorii (echivalentul lungimii de undă), ci şi pe aceea a *luminozităţii*, a purităţii şi *gradului de saturaţie* al culorii. Amestecurile depind nu numai de convenienţa sau inconvenienţa calităţii coloristice a tonului din gama cromatică cu care vrem să asociem tonul dat, adică nu numai de locul lui pe circomferinţa cercului cromatic, ci şi de aceste alte cîteva însuşiri, pe care, împreună cu căldura sau răceala tonurilor, vom încerca să le definim cu prilejul discuţiei despre contrastul simultan şi succesiv al culorilor, într-un articol viitor, în care sperăm să putem trece şi la aplicaţii, adică la descifrarea gamei cromatice proprii anumitor artişti.



Cercul cromatic (schematizat)



Spectrul (schematizat)

DIN ACTIVITATEA UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI

CARNET ARDELEAN CLUJ-TG.-MUREŞ

PICTURA MURALA

Preocuparea multor artişti clujeni pentru decoraţie şi munca din ultimii ani a Filialei, ce tindea să convingă forurile de resort despre valoarea educativă a împodobirii localurilor publice cu opere de artă decorativă, începe să dea unele rezultate.

Anul trecut s-au realizat cîteva lucrări destul de izbutite, cum ar fi şi cele de la magazinul « Electrotehnica » unde pictorul Erdösz Tiberiu a executat cîteva frize în tempera.

O lucrare cu totul remarcabilă însă este decorarea vechiului restaurant clujean « Ursus », terminat în luna mai a acestui an: arhitectura de Sovago Ianos (absolvent al secţiei de decoraţie interioară — Inst. de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj) şi pictura murală de cunoscutul artist Kovacs Zoltan, maestru emerit al artei din R.P.R.

De la început, interesantă este concepţia generală a renovării care, deşi revine la formele originale de Renaştere — liberînd splendidele bolţi şi portale de piatră sculptate de încărcătura ulterioară ce le ascundea — tinde spre o arhitectură modernă, clară, elegantă.

Această tendinţă este admirabil susţinută de panourile în encaustic realizate de Kovacs Zoltan. Ansamblul de pictură se compune dintr-o compoziţie centrală — în hall-ul de intrare — o mare scenă figurală ce se proiectează pe un fond de peisaj orăşenesc din Cluj, alte şase panouri în sala de berărie (trei de inspiraţie etnografică şi trei evocînd meşteşugurile oraşului medieval) şi şase steme ale breslelor din Cluj.

Suprafeţele tencuite ale pereţilor de deasupra unui lambriu de stejar în culoare naturală şi suprafeţele bolţilor — ofereau artistului în general două mari direcţii în rezolvare: de a picta tot, pereţi şi bolţi, după obiceiul Renaşterii, sau de a delimita panoul de pictură în spaţiul tencuit. Soluţia aleasă, cea de a doua, se incadrează de minune în concepţia ansamblului, realizînd o atmosferă modernă fără a denatura elementele de arhitectură clujeană renascentistă.

Lucrarea arată o deosebită maturitate, un mare simţ al echilibrului, atît în ceea ce priveşte incadrarea picturii în arhitectură cît şi în structura compoziţiei panoului propriu zis. Mai ales izbutită este soluţia celor şase compoziţii din sala de berărie, unde fiecare panou deseneaz un pătrat înscris într-o arcadă.

Ar mai fi de relevat şi caracterul specific ardelean al picturii, legătura directă cu tradiţia gravurii medievale, fără ca prin aceasta să se ajungă la o expresie arhaizantă, ca şi faptul că tehnica aleasă — encaustic — e neobişnuit de preţioasă, legîndu-se fericit cu stilul de arhitectură.

*

O lucrare valoroasă promite a fi (aşa cum ne-o arată proiectele) şi decoraţia cofetăriei « Pescăruş » din Cluj, de pictorul Andrassy Zoltan. Dar despre aceasta vom reveni mai amplu într-unul din numerele viitoare, cînd lucrarea va fi executată.

*

În legătură cu această activitate a pictorilor clujeni este de amintit şi faptul că lucrările sînt realizate de artişti fără vreun real beneficiu material. Onorariile foarte reduse care de abia acoperă cheltuelile creatorului, arată mai puţin interesul forului beneficiar cît poziţia cetăţenească, lăudabilă, a artiştilor cărora astfel de opere, adresîndu-se unui public larg şi variat şi ca atare cu un serios rol educativ, le stau aproape de inimă. Evident că, dacă problema artei monumentale, în general, ar găsi o mai mare înţelegere la forurile locale de resort, dacă din fondurile culturale s-ar aloca ceva mai mult pentru plastica decorativă, atunci şi alţi artişti ar putea fi angrenaţi în acest sector al creaţiei atît de semnificativ în marea acţiune de culturalizare a maselor.

ÎN ATELIERUL MAESTRULUI NAGY IMRE

Printre puţinii pictori care la noi stăpînesc toată gama de posibilităţi a temperei, se găseşte şi Nagy Imre, artist emerit al RPR. În imaginile create de acest autentic rapsod al vieţii şi peisajului secuiesc, tempera capătă cînd transparenţele acuarelei sau tonurile pastelate ale frescei, cînd suculenţa uleiului.

În atelierul pictorului, în general plin ca un stup, au apărut în primăvara aceasta o nouă serie de compoziţii în peisaj, frumoase pilde ale dinamicei lui expresivităţi, ale robustei lui viziuni coloristice. « Hoţii de cuiburi », un peisaj însorit din Jigodin, văzut într-un pitoresc racourci, aduce în primul plan un vîrtej de copii care se joacă; « Furtuna », o imagine cinematică, s-ar putea spune, în care figurile ţărancelor, giştele albe, caii ca zăpada, se compun splendid pe draperiile bătute de vînt ale norilor; « Autoportret la fereastră », un sugestiv contre-jour, sau un amurg cobalt la poalele Harghitei, ni-l arată pe Nagy Imre într-o fericită perioadă a creaţiei sale.

NAGY IMRE, Autoportret — tempera

GY SZABO BELA 25 ANI DE XILOGRAVURĂ

Gy Szabo Bela, artist emerit al RPR, împlineşte în acest an un sfert de veac de carieră. Prodigioasa şi valoroasa lui muncă concretizată în multe sute de plăci şi larg apreciată la noi, a început a fi mai bine cunoscută în ultimii ani şi în străinătate. Expoziţiile din anul trecut de la Pekin şi Liège au confirmat încă odată — prin succesul obţinut în astfel de centre cu veche tradiţie de gravură şi un public foarte exigent — calităţile artistului.

În ultima vreme Gy Szabo Bela păşeşte pare-se într-o nouă etapă a carierii sale, îşi lărgeşte în general viziunea. Gravurile din perioada ce a urmat călătoriei sale în China, din anul trecut, ne dezvăluie noi posibilităţi ale acestui admirabil dăltuitor al lemnului. În plăcile realizate după desenele şi pastelurile făcute în China — peisaje, portrete, scene de gen — şi mai ales în gravurile din 1957, cum sînt — « Autoportret cu căciulă tibetană », « La bîlci », « Portret de fată », sau « Peisaj clujan pe furtună » Szabo Bela izbuteşte un mai net echilibru între alb şi negru, forme mai puternice, toată viziunea apare monumentală.

De altfel dintre aceste lucrări a şi ales artistul două (« Auto-portret cu căciulă tibetană » şi « La bîlci ») pe care le trimite împreună cu un « Peisaj din Cluj » în vara aceasta la Bienala de grafică de la Tokio.

De remarcat că acest nou stadiu, superior, din creaţia talentatului gravor coincide cu o mai frecventă preocupare faţă de figura umană şi de compoziţia figurală.

ANDREI BORDY PREGĂTEŞTE O EXPOZIŢIE

Revenirea de cîţiva ani la acuarelă a cunoscutului pictor din Tg. Mureş, Bordy Andrei, arată încă odată că acest atît de delicat şi dificil gen, cere anume posibilităţi native, mai greu de deprins doar prin învăţătură. Pictorul, unul din cei mai buni acuarelişti ai noştri, părăsise prea mulţi ani acest tărîm rău influenţat de concepţia care mai aşează şi azi uneori acuarela printre « artele minore ».

BORDY ANDREI, Odihnă — acuarelă

În ultimii ani Bordy a creat o remarcabilă serie de peisaje de pe Mureş, imagini radioase, sclipitoare, ale largilor panorame de pe valea rîului ardelean, cîteva poetice portrete, cum ar fi mai ales un portret de fată în interior, şi unele schiţe de compoziţie. Ansamblul, completat cu lucrările pe care pictorul şi le propune pentru această vară, credem că va însemna o expoziţie, ce va prezenta mai larg decît în ultimii ani personalitatea artistului.

*

Cu ocaza împilinirii a 400 de ani de la înfiinţarea Colegiului reformat din Tg. Mureş şi a 100 de ani de la moartea lui Bolyai, vor avea loc în vara aceasta şi două interesante evenimente plastice. La inaugurarea localului transformat se va dezveli şi monumentul Bolyai, în scuarul din faţa intrării, operă a sculptorilor Iszak Martin şi Csorvassy Ştefan. Totodată se va deschide şi o expoziţie de artă plastică la care vor expune toţi artiştii, foşti elevi ai acestui vechi aşezămînt ardelean de cultură.

Muzeul din Sf. Gheorghe a realizat în aprilie a.c. o expoziţie comemorativă cu prilejul împlinirii a 100 de ani dela naşterea pictorului maghiar Gyàrfàs Jenö. (1857—1925)

Paul Constantin

ORAŞUL STALIN

În luna martie s-a organizat cu materialul secţiei de istorie a Muzeului Regional-Oraşul Stalin Expoziţia « 1907 » (material etnografic, documente, fotocopii, desene, pictură, texte explicative, unelte casnice şi de producţie agricolă, etc). Cu lucrări de grafică şi pictură au participat pictorii: F. Bömches, A. Leiter şi B. Podea.

La 30 aprilie s-a inaugurat Muzeul «Castelul Bran», care cuprinde opere de artă plastică, icoane, etnografie, documente, fotocopii, etc. S-au organizat, deocamdată, cu acest material, 14 săli (sala de arme, sala de mese, cancelaria, etc.), urmînd ca el să fie completat cu alt material din epoca feudală—legat de întregul complex de probleme şi de rolul pe care acest castel l-a avut în decursul istoriei, ca punct de vamă al pasului Bran.

ŞANTIER

Sculptoriţa Margit Miklós-Timar lucrează bustul pictorului braşovean Mişu Pop. Bustul este turnat în ghips, materialul definitiv urmînd a fi marmura. A fost comandat pentru muzeu, cu ocazia organizării expoziţiei comemorative Mişu Pop (130 ani de la naşterea artistului), expoziţie care se va deschide în toamnă.

Pictorul Fr. Bömches a terminat de curînd două portrete, amîndouă într-o gamă de culori mai luminoasă decît cea pe care i-o cunoşteam pînă acum. Preocuparea de bază a artistului pare să fie însă tot peisajul.

Zina Blănuţă-Etschberger are în lucru un autoportret, naturi moarte şi flori. În proiect are o compoziţie la baza căreia vor sta lucrările făcute la Tulcea. În timpul verii va pleca din nou la Tulcea.

Helfried Weiss lucrează la o serie de gravuri în lemn. Din cele patru care vor forma ciclul « 1907 », două sînt aproape gata. Mai are în pregătire un al doilea ciclu, intitulat « Război şi pace». O frumoasă gravură terminată este « Cetatea Ighişul Nou ». Pentru la vară, preocuparea de căpetenie va fi: cetăţile ardelene.

Harald Menschendörfer excelează, anul acesta, prin grafică mică. Trei serii de timbre: « Flora carpatină din R.P.R. », « Vederi din R.P.R. » şi « Portul naţional din R.P.R. ». Coperte de cărţi — unele apărute în librării, altele sub tipar. Iar în ulei — « Băiatul cu flaut », lucrare încă neterminată, dar în care artistul se dovedeşte a fi în progres faţă de anul trecut.

Pictorul Stavru Tarasov lucrează la o compoziţie cu tema « 1907 ». Are în proiect o altă compoziţie, în legătură cu greva din 1920.

Subsemnata, pregătesc un ciclu « Aspecte din Oraşul Stalin » şi unul « Monumente istorice », din care prezint cîteva lucrări la Expoziţia Anuală de Grafică din Bucureşti. Tehnica: cărbune şi pastel. Pe lîngă acestea — portrete. Pentru viitor — plecarea pe un şantier arheologic.

Pentru piesa « Mascarada » de Lermontov, care se joacă în prezent la Teatrul de Stat din Oraşul Stalin, decorurile şi costumele sînt creaţia pictorului V. Stürmer, a cărui activitate de pînă acum s-a desfăşurat exclusiv în domeniul graficei mici.

Bianca Podea

BUCUREŞTI

În ciuda zbuciumului şi constantei primejdii din afară, ce ştirbea liniştea etapelor dintre bătălii, Moldova a cunoscut în epoca lui Ştefan cel Mare — de la a cărui urcare pe tron s-a comemorat de curînd o jumătate de mileniu — o înflorire culturală şi artistică ce adaogă la puternica personalitate a voevodului încă o trăsătură: aceea de sprijinitor al artelor şi de ctitor al unei culturi specifice. Lucru pe care l-a reliefat Mircea Deac, într-o conferinţă intitulată "Arta în epoca lui Ştefan cel Mare,, ţinută în 10 mai la sediul UAP din Bucureşti.

Cu o lună înainte, la 12 aprilie, Petru Comarnescu se ocupase, într-o prelegere rostită la acelaşi sediu (şi repetată la filiala UAP din Iaşi) de « Pictorii Voroneţului în epoca lui Ştefan cel Mare şi Petru Rareş », relevînd autenticitatea şi farmecul frescelor executate de zugravii romîni care, continuînd să respecte canoanele bizantine şi-au îmbogăţit totuşi arta cu inovaţii de factură realistă, legate de viaţa poporului.

Un nou grup de tineri artişti (pictori şi graficieni) a plecat cu sprijinul UAP într-o călătorie de documentare prin ţară. Împărţit pe brigăzi, grupul artiştilor a fost îndreptat spre regiunile Constanţa, Hunedoara şi Brăila, unde a lucrat vreme de două luni (iunie-iulie), spre a se inspira direct din pitorescul peisajelor şi viaţa localnicilor.

Viaţa culturală a ţării este marcată în acest an de două evenimente însemnate: «Luna Culturii» — organizată cu prilejul celei de a 10-a aniversări a Republicii noastre şi sărbătorirea a 40 de ani de la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie.

Amîndouă aceste evenimente au oferit gravorilor din întreaga ţară prilejul de a crea lucrări inspirate din realizările regimului de democraţie populară şi opere închinate făuritorilor lui Octombrie. Ele vor alcătui două albume jubiliare în paginile cărora vor semna gravori din capitală ca M. Chirnoagă, J. Perahim, Gh. Ivancenco, N. Matei, cum şi din alte regiuni ale ţării, ca L. Feszt, P. Erdös (Cluj), M. Tellmann (Petroşani) V. Dobrian (Iaşi).

PLOEŞTI

Secţia de Grafică a U.A.P., prin subsecţia de caricatură, a luat iniţiativa organizării unor expoziţii de caricatură în întreprinderi, cu teme interne legate de problemele întreprinderii respective.

Prima expoziţie de acest gen se va deschide la Cîmpina şi apoi la Ploeşti, unde caricaturistul Nell Cobar va expune un număr de cca. 70-80 de lucrări. Expoziţia va fi intitulată « La faţa locului ».

Lucrările vor reflecta aspecte pozitive şi negative din munca întreprinderii, critici de la plenare, scene de muncă; de asemenea — vor figura portrete satirice, etc. Tematica acestor lucrări va avea un rol important. Reflectînd realităţile locale ale producţiei, ele vor constitui un sprijin concret pentru munca întreprinderii; nu mai e nevoie să subliniem — pe de altă parte — importanţa pentru plastică a transpunerii unor aspecte de muncă luate pe viu, concrete.

IAŞI

În cadrul planului de reconstrucţie şi de înfrumuseţare al oraşului Iaşi, artiştii plastici ieşeni sînt solicitaţi, prin numeroase comenzi ale Sfatului Popular, să-şi aducă şi ei aportul lor creator la restaurarea clădirilor, a monumentelor istorice şi de artă.

Totodată sculptorii au în curs de execuţie numeroase lucrări menite să înfrumuseţeze parcurile, scuarurile şi pieţele publice ale oraşului. Printre artiştii care au primit astfel de comenzi se află şi sculptorul Iftimie Bîrleanu, care lucrează în prezent la monumentul lui Ştefan cel Mare.

*

Gravorul Vasile Dobrian lucrează în prezent la un ciclu de gravuri, menite să înfăţişeze diferite aspecte culese de pe şantierul Hidrocentralei de la Bicaz — gravuri pe care le vom vedea expuse în cadrul unor viitoare expoziţii.

C. R.

DIN OPERA CRITICĂ A LUI FRANCISC ŞIRATO

Intenţionăm să alcătuim o antologie a scrierilor despre artă care să cuprindă cele mai celebre şi mai valoroase pagini datorate marilor maeştri ai patrimoniului culturii universale şi naţionale şi criticilor ale căror opinii le-a consacrat scurgerea vremii. Prezentînd cititorilor un mănunchi de asemenea extrase, care să ajute în viitor la întocmirea unui volum, sperăm să ducem la bun sfîrşit o iniţiativă avută cîndva şi de alţii şi să umplem o lacună de care cultura artelor noastre plastice se resimte.

Fireşte, materialul adunat are la bază un fir călăuzitor menit să promoveze eforturile creatoare ale artiştilor noştri pe drumul realismului socialist. Tot ceea ce moştenirea clasică universală (vorbind de literatura critică şi profesională), ca şi gîndirea contemporană, include valabil, poate şi trebuie să fie folosit întru realizarea speranţelor noastre, întru dezvoltarea unei arte de cea mai bună calitate, destinată să slujească interesele poporului.

Din motive menite să uşureze apariţia imediată a o seamă de texte, am procedat la extragerea lor în funcţie de personalităţi, încercînd în cadrul mănunchiului respectiv o grupare pe probleme. Ordinea prezentării autorilor e mai mult sau mai puţin întîmplătoare, fiind legată de greutăţile pe care le întîmpinăm în aflarea şi procurarea materialului-deosebit de divers. Cu timpul, şi atunci cînd se va pune problema apariţiei în volum, vom proceda la o reorganizare a materialului şi la o fundamentare bibliografică mai completă ce va ţine seama de cele mai recente şi ştiinţific alcătuite publicaţii. Aceasta bine înţeles nu ne va împiedica să folosim şi pînă atunci cele mai autorizate şi critic controlate texte ce ne stau la îndemînă.

În cele ce urmează prezentăm cîteva extrase, cu deosebire semnificative, din opera critică a lui Francisc Şirato, una din cele mai reprezentative şi autorizate personalităţi ale criticii de artă romîneşti, al cărei prestigiu s-a bucurat de o unanimă recunoaştere, cu atît mai mult cu cît Şirato a fost totodată unul din maeştrii de frunte ai picturii noastre. Activitatea de critic a lui Şirato se desfăşoară pe o perioadă foarte bogată, începînd cu paginile publicate în 1916 în « Cronica » lui Gala Galaction şi Tudor Arghezi, apoi, în 1919, în «Zburătorul» lui Eugen Lovinescu, şi continuînd cu numeroase colaborări la diferite reviste, ce s-au succedat pînă în preajma morţii artistului. Şirato însuşi intenţionase, în 1946, să-şi adune în volum articolele şi cronicile pe care le socotea mai de preţ, înmănunchindu-le sub titlul « Prospecţiuni Plastice». Din nefericire volumul, pregătit spre editare, cu toate corecturile şi adnotările făcute de maestru, nu a apucat să vadă lumina tiparului. A rămas numai şpaltul tipografic cu bunul de tipar consemnat de mîna lui Şirato, şpalt pe care l-am avut la dispoziţie şi de care folosindu-ne am putut face extragerile antologice prezentate în cuprinsul paginilor de faţă.

Cu excepţia a numai puţine articole, textele alese de noi din opera critică a lui Şirato au fost publicate între anii 1919 şi 1923, aşa dar aspectele fenomenului artistic romînesc vizate de textul respectiv au în vedere perioada amintită şi stadiul evoluţiei noastre artistice de atunci. Justeţea anumitor afirmaţii, perspicacitatea critică a autorului fac însă ca în cea mai mare parte aceste cronici şi articole să fie valabile şi astăzi. Desigur se pot face anumite rezerve. Critic fiind, Şirato a fost întîi de toate un artist, un pictor, în mod firesc partizanul categoric al propriei sale viziuni şi concepţii despre artă. El însuşi mărturisea: « Artistul caută, în genere, fatal, în operile colegilor săi preferinţele sale artistice. De la înălţimea acestei posturi, aprobă sau condamnă, cu măsură, se înţelege de la sine, fiindcă el pretutindeni se caută pe sine » [1]) Totuşi, în ciuda subiectivităţii punctului de vedere, judecăţile critice ale lui Şirato ne sînt şi astăzi utile şi pot da multora de gîndit.

Pasajele citate de noi, sînt cuprinse mai toate în volumul inedit de peste 270 de pagini «Prospecţiuni Plastice». Indicaţiile la fiecare grupă de citate se referă la titlul articolului din volum, (sau — cînd e cazul — la cel din revista respectivă) şi poartă menţiunea anului în care a apărut prima oară. Titlul generic sub care sînt grupate extrasele a fost adoptat în funcţie de problema esenţială atacată în text, indiferent de titlul original al articolului.

RADU BOGDAN

[1]) *Lumină şi Coloare, Nr. 3, Mai 1947, F. Şirato: « Mărturii » culese de Ionel Jianu.*

Francisc Şirato

DESPRE PRIMITIVISMUL ARTISTULUI MODERN

Este fals să crezi, că un artist trecut prin Academii de Arte-Frumoase şi care şi-a format şi rafinat educaţia artistică prin intermediul alambicului estetic brevetat de către cultura seculară se poate transpune sufleteşte în starea omului primitiv, în sentimentul său plastic. Unui artist modern îi este imposibil acest lucru şi interzis prin naşterea sa, prin educaţia sa, prin mediul în care trăeşte şi care imprimă sensibilităţii şi raţiunii sale chiar, alte concepţii despre viaţă, alt sentiment, alt ritm de formă, coloare, etc. O cucoană îmbrăcată ţărăneşte, tot cucoană rămîne, chiar dacă ar lepăda pantofii Louis XV din picioare şi-ar renunţa la maşina de ondulat părul.

Şi-apoi, un artist care merită acest nume în virtutea unei personalităţi proprii, bine definite, să nu aibe ca scop artistic decît anihilarea sa sufletească aplicîndu-se la imitaţii, la zămisliri puerile, cari vor rămîne, totuşi, stîngăcii voite, naivităţi artificial provocate, la ce va ajunge? Fatal, la un manierism de diletant, de care la un moment dat, numai snobismul se poate declara satisfăcut. Noi, vom prefera acestor contrafaceri, totdeauna, strachina ţărănească, fiind primitivă prin sentiment, iar nu prin intenţie.

...Un artist care renunţă la sentimentul plastic sădit de natură în sufletul său, ca să facă simplă operă de copist, sărăceşte arta şi pe sine prin creaţii vane. Pastişa, oricînd, duce la discordarea, la dizolvarea sentimentului plastic şi în consecinţă la impotenţa sentimentală şi spirituală, la o moleşeală a voinţei şi a gîndirii, iremediabile. (Prospecţiuni Plastice: « Olăria poporană şi olăria de artă » —1922).

DESRE SPAŢIUL ÎN PICTURĂ

Natura, omul nu o poate percepe numai vizual; la perceperea ei, celelalte simţuri contribuie şi ele. Din necesitatea concretizării celor trei dimensiuni, în opera de artă picturală se naşte o dificultate pentru artist: în natură cele trei dimensiuni, înălţimea, lăţimea şi adîncimea sînt real existente pe cînd pictorul e legat de cele două dimensiuni pe care le prezintă suprafaţa pînzei. Rezultă că a treia dimensiune, cea de adîncime să fie obţinută pe cale iluzionistă. Menţinerea suprafeţei, ca atare, în tablou, constituie un obstacol pus realizării integrale pe care nu-l putem trece decît considerînd spaţiul ca un corp pe care cu ajutorul culoarei ni-l apropiem sau depărtăm, prin gradaţiunea tonului de culoare.

Iluzia spaţiului, sugerat cu ajutorul perspectivei liniare poate constitui o demonstraţiune ştiinţifică, nu însă o realizare a spaţiului cu mijloace pur picturale. S-a confundat, ca de atîtea ori, adevărul ştiinţific cu cel fiziologic. Senzaţia spaţiului provocată de către spaţiul fiziologic nu coincide cu cel geometric care rezultă din relaţiile

dimensionale ale corpurilor între ele fără să ţie seama de dependenţa şi continuitatea fiziologică a elementelor corporale între ele: dacă două case aşezate la oarecare distanţă sînt separate de o fâşie de pămînt, această fâşie, deşi se prezintă orizontal nu încetează de a fi un corp fiziologic, un corp căruia i se suprapun alte corpuri. Perspectiva geometrică nu poate lua în consideraţie acest fapt. Artele plastice dacă vor să fie *integral plastice* trebuiau să ajungă la recunoaşterea acestui adevăr.
(Prospecţiuni plastice: «Cultul formei» — 1923)

DESPRE CRITICĂ

Antagonismul dintre artişti şi critici e vechi, probabil cît arta. Depozit latent al substratului sufletesc nu numai al temperamentelor vulcanice erumpe în răstimpuri cu foc şi lavă, la propriu şi figurat, fireşte.
Criticul de artă e menit să fie mediator iar nu censor; altfel nu este culturaliceşte de folos obştei.

...Admiţînd dreptul artistului să creeze în deplină libertate a conştiinţei sale, acelaş drept trebuie fireşte acordat şi criticului. De altfel ca formă şi conţinut, critica de artă — pe lîngă toate celelalte pe care le-ar urmări — este mai mult operă de vocaţie şi temperament specific, deci de talent. Că subiectul unui roman sau tablou e viaţa, iar subiectul unei critici e romanul sau tabloul, nu ar avea prea multă importanţă. Valoarea unei critici e determinată de personalitate, de calitatea personalităţii unde accentul grav cade pe sinceritate, la artist de altfel ca şi la critic, şi în mai mare măsură pe cunoaştere.

...Adevărul trebuie spus întreg — blînd sau crud chiar, e chestiune de temperament — fără ocoluri sau în formă de cimilitură. Aşa e moral, fiindcă aşa e cinstit. Criticul ce se vrea respectat să renunţe la insinuarea străină de opera în discuţie şi, mai ales, la afirmaţii necontrolate sau vădit rău intenţionate. Cînd criticul nu are curajul adevărului întreg sau e împiedicat de lipsa elementelor de cunoaştere artistul se revoltă, cetitorul avizat simte minciuna, ignoranţa sau ce se numeşte complezenţă şi prietenie. Urmările unei critici nedrepte duc la revoltă, iar cine se revoltă are (dacă nu toată) dar totdeauna şi puţină dreptate, a spus Victor Hugo.
Lauda fără temeinică justificare ca şi hula, nu-şi vor produce efectul decît în sens contrar. Fără discernămînt lauda omoară sau desechilibrează ca haşişul. Motivarea unei libertăţi nu poate veni decît din cunoaştere, altfel ea ofensează ca şi hula injustă ce mai este şi neroadă prin sentiment.
Că criticul vrea să vadă cu ochii lui, să judece cu inteligenţa lui, artistul o va pricepe şi înţelege. E o revendicare comună şi faptul ar trebui raţional să-i apropie cînd buna credinţă, nu zicem obiectivitatea, îi călăuzeşte. Credem că obiectivitatea nu este dată fiinţei umane decît ca năzuinţă. De aceea ea îşi crează zăgazuri în legile morale chiar necodificate. Artistul-creator nu se poate lipsi de ele, nici criticul, pe care îl considerăm artist cu toate, şi înainte de toate, intenţiile pedagogice la care ar năzui.
(Prospecţiuni plastice: «Dreptul la critică» — 1932; Lumină şi Coloare; «Mărturii» — 1947)

DESPRE CARACTERUL NAŢIONAL AL ARTEI

Arta unui popor intră în domeniul public internaţional, ca element cultural, atunci cînd izbuteşte să-şi afirme caracterul ei propriu... Arta pretutindeni în manifestările ei cele mai superioare reflectează aspectele caracteristice ale timpului şi poporului pe solul căreia s-a născut. De aceea Ruskin a putut spune, undeva, că «arta unei ţări reprezintă totalul virtuţiilor sale sociale şi al forţelor sale etice».

...Artiştii noştri, în general, nu s-au putut sustrage legilor vremii şi ale împrejurărilor. S-au lăsat călăuziţi de un «ideal» economic în primul rînd. Şi totuşi artele au alt scop decît să ne agrementeze viaţa: ameliorarea condiţiunii etice a omului.

...Spectatorul atent, cercetînd arta unui popor, caută semnele unei originalităţi în acest sens şi dacă le va găsi va insemna o nouă varietate artistică. Privind acum, de pe acest pisc, în totalitatea ei producţiunea artistică de la noi ni se impun, cu violenţă, două constatări: *aspectul de rafinament tehnic şi aplicarea acestui rafinament de preferinţă peisajului.* Că rafinamentul tehnic e numai de aspect ne-o dovedeşte faptul că majoritatea tablourilor pictorilor noştri au un «cachet» străin şi par făcute de către pictori străini, în trecere, şi deci fără cunoaşterea profundă a locuitorilor şi ţării noastre. Toţi pictorii noştri de la Aman şi Grigorescu încoace, s-au străduit să «occidentalizeze» şi să «civilizeze» înfăţişarea ţării şi a locuitorilor săi. Aceasta din cauza tipicului meseriei, învăţat cu trudă în anii de studiu în străinătate, care aplicat la noi, «fasonează» formele vieţii şi naturii pe un calapod care nu se potriveşte vieţii şi naturii de la noi. Peisajul a fost preferat pentru că verosimilitatea naturii reprezentată pe pînză era — pentru public — mai cu greu controlabilă decît reprezentarea figurilor cu care era mai familiarizat.

...Să vorbim o limbă nouă, potrivită aptitudinilor noastre, să o vorbim neîndemînatic, dar emoţionant şi să facem ceea ce *numai noi putem face* şi prin noi înşine, să zugrăvim adevărata imagine a vieţii în toate manifestările ei, a locuitorilor şi a ţării noastre.

DESPRE IMPRESIONISM

Cît timp arta, în serviciul naturii e numai oglinda obiectivă — cum e cazul cu impresionismul — care resfrînge imaginea ei, cu tot complexul formelor şi aspectelor trecătoare, atîta timp ea nu poate fi liberă, nu poate fi o reprezentare a fiinţei şi firii noastre, în superioară potenţă. Prin eliminarea amuzantului, ornamentului şi prin concentrarea sintetică a elementelor constitutive se produce extractul material, pe pînză sau în piatră, al individualului cuprins în plămada poporului romînesc.
Intenţiile artistice ale impresionismului au fost înţelese, la origine, ca o reacţiune împotriva intelectualismului academic, a simbolismului literar introdus în pictură de către pictorii oficiali înzestraţi cu simţ gramatical şi filosofic.

. . . .

Dacă pictura pontifilor artei oficiale consta în zugrăveli şi tapiţerii, compuse savant pe teme istorice sau mitologice, puerile şi teatrale în sentiment, şi pe deasupra ininteligibile din cauza abuzului elementelor zise intelectuale îngrămădite laolaltă, impresioniştii nu vroiau să fie defel intelectuali şi nici măcar sufleteşte angajaţi în opera lor. S-au coborît, din îndîrjire, la nivelul moral al popoarelor primitive cu o viaţă reflexă în esenţă, strîmt limitată, şi la care *sentimentul* şi *acţiunea* stau în nemijlocită legătură: gîndirea nealterînd întru nimic excitaţia sensorială. Impresionistul şi-a zis: Sînt pictor fiindcă ochiul şi mîna mă determină pictor, prin aptitudini de apercepere şi exprimări speciale mie.
Iată deci toată arta picturii redusă la excitaţie optică şi acţiune manuală ca să ajungă la purismul pictural care constituie titlul de glorie al impresionismului.

. . . .

Intelectualitatea lui, artistul nu şi-o va evidenţia în operă, ci ea îi va sluji la sistematizarea tehnică necesară exprimării variatelor senzaţii optice. Aceasta constituie, aparte, o ştiinţă meticuloasă, savantă, consistînd din acordul colorilor complimentare, interiorul tonului general, adică a coloarei dominante din tablou, coloarea locală a obiectelor din natură, în plin aer, fiind distrusă de influenţa luminii solare. Descoperirile lui Chevreul, expuse în cartea sa: *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, au înlesnit pictorilor cercetarea problemelor optice şi au pasionat mai ales pe impresioniştii Manet, Monet, Renoir, Pissaro, Sisley, Cézanne, mai apoi Seurat, Signac, etc. Rezultatul e o teorie bazată pe legea colorilor complimentare, după care orice coloare a prismei reclamă alături de dînsa pe celelalte două reunite şi este exaltată de această vecinătate; adică: roşul în vecinătatea imediată a verdelui, care şi el e un amestec de galben şi albastru; galbenul în vecinătatea violetului, care-i un amestec de roşu şi albastru, — şi invers. Alăturea — juxta-punerea acestor colori în locul amestecului lor, dezlănţuie puterea lor expresivă. Aplicarea strictă, sistematică a acestui procedeu a dus de la sine pe Georges Seurat la tehnica divizionării tonului.
Cum vedeţi, se urmăreşte o despersonalizare completă ce duce la anihilarea individului şi care dacă ar fi posibilă, artistul nu ar depune în opera sa măcar atît: calitatea şi cantitatea temperamentului. Noroc că talentul impresioniştilor a fost superior doctrinei lor.
Impresioniştii francezi, în ciuda concepţiei artistice a despersonalizării în artă, a obiectivismului vizual, au fost temperamente cu un puternic sentiment al vieţii. Negăsindu-şi posibilităţi de exprimare conforme, în formulele tehnice tradiţionale, ei au căutat şi au găsit una nouă, vioaie şi personală, pentru perceperea de noi efecte vizuale — fugitive, fiind momentane — din natură. Această intenţie implică o stenografie picturală, care fatal a dus la schiţă, însă la o schiţă organizată coloristic. Această organizare, bazată pe o mecanică optică sigură, a permis fixarea evenimentului personal care consista în prinderea efectului de lumină şi coloare, singur interesant pentru pictori, cu un verism coloristic necunoscut pînă la impresionişti. Diferenţierea de lumină e aşa de completă, la ei, că ne dau pînă şi impresii de timp şi temperatură.

... Ţara noastră nu oferă condiţiile naturale de lumină şi atmosferă, propice acestui gen de artă. Atmosfera licăritoare cu sclipiri solare, a ţinuturilor franceze, l'Ile de France, noi nu o avem. Situaţia geografică determină aceste condiţiuni de atmosferă şi lumină în sens optic, propice speculaţiunilor coloristice. Căci lumina şi atmosfera cu jocul lor capricios în jurul făpturilor şi obiectelor din natură, constituie singurul motiv al artei impresioniste.
În Romînia, culoarea obiectelor nu este alterată de atmosferă, deasă ca un văl, ce pune surdină colorilor naturii, ca în ţările nordice, de aceea este explicabil dece impresionismul propriu zis nu a găsit mai mulţi aderenţi negăsind teren favorabil.
Obiectele din natură, din ţara noastră, se proiectează cu o neteziciune de volum, formă şi coloare plină de expresivitate. Impresionismul însă le dizolvă pe acestea conform teoriei colorilor complimentare. Din această cauză reprezentările din tablou devenind impersonale, ni se înstrăinează prin aspectul lor incomplet.
Însă, tocmai de acest aspect al realităţii, pe care îl avem integrat cu plenitudinea înfăţişării lui caracteristice şi individuale în sensibilitatea noastră, noi nu ne putem lipsi. Impresionismul ne dă numai o faţetă colorată a aspectului sub care ne apar făpturile lumii.
Despersonalizării preconizate de concepţia impresionistă i se opune individul din noi. Artistul simte că individualitatea, înlăuntrul sau în afara eului său, e o realitate fără care arta lui e zadarnică. Fie acest sentiment, fie condiţiunile naturale, cum sînt cele invocate mai sus,

fie tradiţiile artistice locale, fapt este că, afară din Franţa, acest curent nu a dat naştere la operele definitive, care să egaleze în importanţă artistică lucrările iniţiatorilor.

Azi impresionismul e pretutindeni părăsit. Rămîn de pe urma lui, ca moştenire, învăţăminte tehnice, de o valoare nepreţuită. Depărtarea de impresionism ce se îndeplineşte în toate domeniile artistice însă suscită o nouă întrebare.

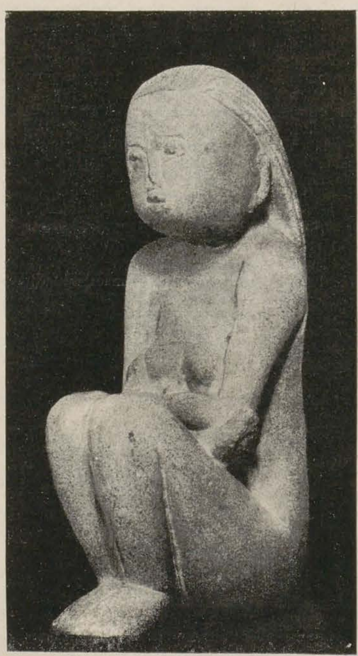
Care va fi arta care să corespundă sentimentului de viaţă actual?

... Fără meşteşug tema nu poate fi exprimată valabil. Cu cît meseria e mai insuficientă cu atît ideia e mai insezisabilă. Subiectul trebuie să fie precis şi clar. Aceasta înseamnă: un desen exact, treceri de culoare degradată şi nu contraste violente, şi detalii cît mai expresive. Impresionismul se opune unei asemenea cerinţe, motiv pentru care găsesc justificată lupta care se duce împotriva lui. El sacrifică esenţialul de dragul superficialităţii. Pentru realizarea unei arte mari, a unei arte cu un conţinut nou aşa cum e necesară astăzi, revenirea la esenţial constituie elementul cel mai important. Dacă acest lucru e cîştigat se poate merge mai departe. Dar pentru aceasta trebuie meserie. S-o spunem pe romîneşte: majoritatea artiştilor noştri nu ştiu să deseneze. Ei n-au făcut ucenicia în şcoală. Mulţi dintre ei s-au apucat de pictură fără să aibe o pregătire serioasă în desen. Din acest punct de vedere şcoala trecutului e foarte deficitară. În mai toată Europa se învăţa după modelul francez. În ateliere accentul se punea pe nuduri şi draperii. La noi se pictau nuduri, nuduri, şi iar nuduri şi restul era neglijat. Fireşte corpul omenesc trebuie studiat şi chiar foarte bine studiat dar nu numai corpul omenesc trebuie studiat ci şi natura şi scenele din viaţă. Putem să ne oprim cu ocazia aceasta la problema peisagiului. Neposedînd suficient desenul şi nefiind în stare să respecte forma, foarte mulţi artişti se refugiau în peisagiu. Dacă atunci cînd e vorba de portret artistul poate fi controlat de cel care îi priveşte opera, atunci cînd e vorba de peisagiu acest lucru se dovedeşte a fi mai greu. Un copac poate fi deformat cu mai multă uşurinţă şi cu riscul a mai puţine proteste decît atunci cînd e vorba de un chip omenesc. Cu peisagiul artistul îşi îngăduie mult mai multe greutăţi eludînd astfel problemele meseriei. Pentru artistul realist peisagiul comportă însă aproape aceleaşi probleme ca şi un portret. Nu numai omul îşi are structura şi fizionomia lui, ci şi natura. Ea trebuie redată cu tot atîta stricteţe şi seriozitate cît îi reclamă artistului fizionomia umană. Ca şi în cazul portretului cînd imaginea trebuie să îngăduie identificarea personagiului respectiv, şi în cazul peisagiului imaginea trebuie să îngăduie identificarea naturii cu specificul ei local. Ca şi un portret peisagiul este rezultatul unei multiplicităţi de fenomene naturale. Elementele nu trebuiesc neglijate. Esenţialul său nu trebuie sacrificat de dragul ritmului sau al efectelor pur senzoriale. Forma nu trebuie înlocuită printr-o pată de culoare. Numai gîndit în felul acesta peisagiul poate oglindi un specific naţional şi pune în valoare expresia dragostei pentru natura patriei.

Rezultă clar din cele afirmate că între conţinut şi formă există o legătură directă, o condiţionare reciprocă între concepţie şi expresie. Pictura realistă reclamă şi o tehnică corespunzătoare. Impresionismul sapă la temelia unei asemenea tehnici. Arta trebuie să se regenereze în opoziţie cu dînsul pentru a redeveni o artă mare, monumentală.

(Prospecţiuni plastice: « Despre caracterul naţional al artei » — 1919; « De ce moare impresionismul » — 1922.; Flacăra: « Despre conţinut şi formă în opera de artă », convorbire cu maestrul Şirato — 1951)

FR. ŞIRATO — Desen



C. BRÂNCUŞI, Cuminţenia pămîntului
piatră

O ACHIZIŢIE VALOROASĂ

Muzeul de Artă al R.P.R. a achiziţionat recent, dintr-o colecţie particulară, Cuminţenia pămîntului, *una din lucrările de seamă ale lui C. Brâncuşi. În primăvara anului 1910, cînd a fost expusă pentru prima oară la « Tinerimea Artistică » a declanşat — cum se întîmplă deobicei în atari prilejuri — atît protestele unora care nu puteau înţelege rara simplitate a redării plastice cît şi laudele altora. « Cine a văzut-o odată, n-o mai uită » — scria atunci Alexandru Vlahuţă despre această « bucată de piatră » cu rezonanţe arhaice, în care se ascunde totuşi o viziune actuală, modernă.*

Sculptura a fost integrată în mănunchiul celorlalte lucrări de Brâncuşi aflate în ţară şi expuse la Muzeul de Artă al R.P.R.

ALPATOV: DESPRE STILUL «CRITIC»

Desprindem din referatul făcut de istoricul şi criticul de artă sovietic Alpatov în cadrul Congresului Artiştilor Plastici de la Moscova, următoarele aprecieri asupra stilului «critic». Credem că nu au nevoie de comentarii.

— «Dacă artistul plastic este lăudat pentru coloritul său, acesta trebuie să fie neapărat «viu»; dacă este lăudat pentru desen, acesta trebuie să fie «puternic»; dacă este lăudat pentru emoţia sa, atunci aceasta trebuie să fie «lirică»; pentru bucuria sa — «luminoasă». Căutările sale sînt pline de «nelinişte»; elevaţia sa — «romantică»; umorul său — «cald». Priceperea sa de a caracteriza este «acută», iar psihologia sa — «profundă». Dacă un critic nu are ce spune, el afirmă că lucrarea «merită atenţie», e «convingătoare», «pregnantă», etc., etc. În cele din urmă, nimeni nu mai crede într-un astfel de articol; articolul nu place nimănui».

O DATORIE PE CARE NU TREBUIE S-O UITĂM

«Mai bine să vezi măcar o dată un lucru, decît să auzi vorbindu-se despre el de o sută de ori», spune înţelepciunea populară. Trăim într-un veac al imaginii, în care evidenţa vizualului este mai puternică decît mărturia celorlalte simţuri. Iar o bună parte din cuceririle tehnicii moderne tind să satisfacă cerinţele acestei civilizaţii a imaginii. Televiziunea, filmele documentare în culori, aparatele electronice pentru perfecţionarea reproducerilor policrome după tablouri pun la îndemîna unor mase din ce în ce mai largi imaginea lumii actuale şi a imensei moşteniri artistice universale. Se măreşte astfel orizontul omului de astăzi în proporţii nebănuite.

Reproducerile după operele de artă joacă în procesul de cunoaştere artistică şi în transformarea viziunii omului modern un rol uriaş.

În primul rînd, oricine îşi poate alcătui singur «un muzeu imaginar», cu cele mai de seamă opere ale artei naţionale sau universale. Pereţii fiecărei locuinţe pot fi împodobiţi cu reproduceri colorate după tablourile unui Leonardo da Vinci, Rembrandt, Goya sau ale oricărui maestru din trecut. Astfel arta intră în casele oamenilor, în cadrul existenţei lor zilnice, în sufletul şi conştiinţa lor.

Sfera cunoaşterii artistice se lărgeşte considerabil. Arta rupestră, arta sumeriană, arta Extremului Orient sau arta precolombiană sînt la îndemîna tuturor, în albume care pot îmbogăţi bibliotecile particulare. Omul poate coborî treptele veacurilor, poate călători de-a lungul lumii şi tuturor timpurilor, cu gîndul călăuzit de imagine. Se iveşte astfel şi prilejul unei confruntări între creaţiile diferitelor epoci şi ale diferitelor popoare şi se poate avea o viziune asupra evoluţiei stilurilor, asupra istoriei necontenitei strădanii a omului de a-şi dărui cea mai de preţ bucurie, aceea a artei, cum spune Karl Marx.

Prin fotografiile care ne înfăţişează fragmente semnificative dintr-un tablou sau aspectele cele mai potrivite şi mai expresive ale unei sculpturi, ni se prilejuieşte o cunoaştere mai adîncită a operei de artă, un studiu mai serios al tehnicii folosite de un anumit artist, o înţelegere mai temeinică a evoluţiei schemelor şi concepţiilor despre formă. Putem compara operele de artă pentru a stabili filiaţiuni, asemănări, deosebiri şi influenţe. Putem descoperi înrudiri care există între opere create acum vreo treizeci de mii de ani şi cele de astăzi, cum e cazul cu Venus din Lespuge din epoca aurignaciană şi portretul principesei X de Brâncuşi. Putem sesiza surprinzătoarea asemănare dintre chipul şi surîsul unui înger de la catedrala din Reims din secolul XIII şi acela al unei sculpturi budiste de la Gandara din secolul III.

Fotografia de artă ne îngăduie să vedem de aproape fresce care prin felul cum sînt situate nu pot fi privite decît de la depărtare, în condiţii neprielnice, cum ar fi cele de la Voroneţ, cele din Capela Sixtină ale lui Michelangelo sau cele de la biserica San Antonio de la Florida de Goya. Şi lista posibilităţilor oferite de reproducerile după operele de artă nu se încheie aci.

Concluzia? Faţă de uriaşul rol educativ şi ştiinţific al reproducerilor după operele de artă, se impune şi la noi o modernizare a utilajului necesar pentru obţinerea unor cît mai bune reproduceri.

În marea noastră revoluţie culturală care tinde să răspîndească arta în cele mai largi rînduri ale poporului şi să ridice astfel nivelul său cultural, tipăriturile de artă reprezintă un instrument de o excepţională valoare.

Să-l folosim cum se cuvine, să ne procurăm aparatele electronice şi materialele cele mai moderne, pentru a valorifica adevăratele comori ale patrimoniului nostru artistic, pentru a pune la îndemîna poporului valorile culturale ale artei naţionale şi ale artei universale.

E o datorie pe care nu trebuie s-o uităm!

I.J.

LILIAC ÎN « RELIEF »: 1800 LEI

Ţine de mister facultatea ce o au unele anacronisme parazitare, de a persista şi a rezista la toate antibioticele timpului nou. Mă minunează tăria lor şi din cînd în cînd încerc să descopăr secretul, supunînd examenului fenomenul cel mai simplu în aparenţă. Îmi solicită curiozitatea, bunăoară, gangurile ce adăpostesc de ani şi ani de zile absurdele producţii « picturale » pe care satira socială le atribuia odinioară pompierilor şi geniului domnişoarelor de pension. Abea deunăzi m-am oprit la vechiul lor vad din inima bulevardului central. Galeria era mai bogată şi mai în floare ca oricînd şi vizionarea « exponatelor », îmi suscita, în contrast cu imaginile vii ale străzii, uluitoare nedumeriri. La fel este sentimentul ce il trezeşte prezenţa unei cotiuge într-un convoi de limuzine vertiginoase. Un lucru mă frămînta să-l cunosc. Şi anume dacă nudurile, nocturnele cu clar de lună, ţigăncile languroase sau incendiare, rozele, — la atîta se reduce « tematica » — sînt de fabricaţie actuală sau provin din imensul stoc din care se alimentau pe vremuri gospodăriile mic-burgheze.

* * *

Cînd le văd, îmi apare în minte casa « cubistă » a toptangiului din Popa Nan, ale cărei ornamente murale erau în concordanţă cu destinaţia încăperilor. În dormitor, deasupra patului dublu se lăfăia trandafirie, odalisca goală. Odaia copiilor beneficia de buchetul de roze albe. Pereţii salonului erau împodobiţi cu nocturne în două variante: lună plină şi lună voalată de nori, ambele luminînd identic barca îndrăgostiţilor înţepenită între nuferi. Ţiganca cu sinii dezveliţi orna hall-ul. Însă tabloul ce mi-a procurat o bucurie tot aşa de beată ca aceea a bunătăţilor consumate la masa toptangiului, a fost acel din sufragerie. Nu mă aşteptam să-l întîlnesc acolo: făcea notă discordantă cu interiorul, contravenea spiritului ce inspirase decorul celorlalte camere. De vaste dimensiuni, tabloul înfăţişa un episod din viata de campanie a lui Napoleon. (Pe atunci

Bonaparte figura, din vopsele sau ghips, printre temele galeriilor din umbra gangurilor).

De atunci, de cîte ori trec pe dinaintea galeriei nu mă pot opri să nu contemplu, mut, peisajele, nudurile, naturile moarte, toate frumos încadrate, etichetate cu explicaţii ce te scutesc să cercetezi catalogul: « Bust de ţigancă », lei 840; « Casă la ţară », lei 430; « Liliac în relief », lei 1.800; « Fructe de sezon », lei 360; « Nuferi pe baltă », lei 320.

Interesante şi instructive. Mă gîndesc că de la sursa asta inepuizabilă se aproviziona pe vremuri decorativul gospodăriilor de cartier ale bravilor băcani, brînzari, măcelari...

Mă întreb pe ce clientelă se bizuie astăzi acest comerţ anacronic, ţinînd seama de spiritul ce călăuzeşte gustul pentru artă al marelui public. Într-o atare conjunctură este greu de admis viabilitatea unei mărfi atît de desuete şi mă gîndesc cu o strîngere de inimă la insul din gang, ce aşteaptă din toamna lui 1944 să-şi plaseze bazarul de nuduri şi trandafiri.

*
* *

Dar nu numai gangurile ci şi vitrinele atelierelor de rame expun articole similare.

Ar fi un pleonasm să amintim tocmai în această revistă punctul de vedere în materie de pictură al încadratorului de tablouri. Care pictor nu-l cunoaşte? Sînt vreo trei decenii de cînd l-am consemnat în cuprinsul unei anchete gazetăreşti întreprinsă cu scopul de a lărgi dincolo de măsuţele celebrei cafenele literare bucureştene de pe vremuri, sfera ce acaparase discuţiile problemelor de artă. Ce zice marele public despre aceste probleme? Ce părere are despre curentele şi inovaţiile ce făceau să se agite nu numai spiritele penaţilor angajaţi în disputa artei figurative şi nefigurative, ci şi şvarţul nu odată răsturnat peste polemica antagoniştilor? Apă-n piuă. Aşa clipoceşte în amintire ecoul deşartelor vehemenţe şi de aceea nu pot decît să admir cînd se întîmplă să-mi opresc privirea la vitrina vreunui încadrator de tablouri (nu trebuie să fie neapărat din Calea Văcăreşti sau Obor) — perenitatea înţelepciunii conţinută în răspunsul dat de el acum treizeci de ani: « rama este statornică, pînzele sînt provizorii ». De la cubism, cîte alte experimente în « ism », cîte năluciri s-au perindat prin vidul pătrat sau dreptunghiular, limitat în chenarul de bronz, ca să cedeze locul ţigăncilor focoase sau visătoare, fabricate în serie? Anacronisme. Încă n-am descoperit secretul lor de fabricare.

F. Br.

BERTOLT BRECHT: DESPRE PICTORI şi PICTURI

Un tînăr pictor, al cărui tată şi fraţi se îndeletniceau cu remorcarea luntrilor, veni într-o zi la Me-ti. Între ei s-a iscat discuţia următoare:

— Eu nu-l văd în pînzele tale pe taică-tu, trăgătorul la edec.

— Oare trebuie să-l pictez numai pe tatăl meu?

— Nu, pot fi şi alţii. Nu văd însă pe nimeni altul în pînzele tale.

— De ce să pictez neapărat numai salahori? Nu sînt şi aşa destui în lume?

— Fără îndoială. Totuşi nu văd în pînzele tale nici alţi oameni despre care ştim că muncesc din greu şi sînt plătiţi cu o nimica toată.

— N-am voie să pictez ce vreau?

— Cum nu, dar ce-ai vrea tu să pictezi? Salahorii sînt într-o situaţie jalnică, vrem să-i ajutăm, sau mai bine zis ar trebui să-i ajutăm, iar tu, care le cunoşti greutăţile, care ştii să pictezi, te rezumi să înfăţişezi doar flori. Cum să-ţi iertăm una ca asta?

— Eu nu pictez numai o floarea soarelui; desenez linii, pun pete de culoare şi redau simţămintele mele ascunse.

— Spune-mi, te rog, este barem vorba despre simţămintele tale în legătură cu jalnica situaţie a salahorilor?

— Nu ştiu.

— Aşa dar, pe ei i-ai dat uitării. Importante sînt numai simţămintele tale.

— Eu lucrez pentru propăşirea picturii.

— Nu pentru cea a salahorilor?

— Ca om, fac parte din Uniunea Mi-en-leh, care luptă împotriva exploatării şi asupririi. Ca pictor, mă ocup de dezvoltarea formelor plastice.

— Asta înseamnă cam aşa: ca bucătar, pun otravă în bucate, dar ca om, cumpăr leacuri împotriva lor. Jalnic în situaţia edecarilor este că ei nu mai pot aştepta. Pînă ajunge pictura voastră la propăşire, vor muri de foame. Tu eşti reprezentantul lor. Îţi trebuie însă prea mult timp ca să înveţi a te exprima. În genere, simţi ceva, dar salahorii care te-au delegat să-i ajuţi, simt ceva cu totul deosebit: foamea. Ceea ce ştii tu, nouă ne este necunoscut, cînd colo ne vorbeşti despre lucruri pe care noi le cunoaştem. Vreau să spun că tu mînueşti tuşul şi pensula, pe cîtă vreme nimic nu este încă limpede în tine. Ele se mînuesc cu greutate numai atunci cînd nu ai ceva precis de spus. Exploatatorii vorbesc despre o mie de lucruri; exploataţii însă vorbesc despre unul singur: despre exploatare. Pictează aşadar salahori!

INSPIRAŢIE PLASTICĂ

Critic plastic autentic, Baudelaire proiectează în reflecţiunile sale estetice, o lumină asupra legăturilor ascunse ce există între poezia sa şi artele frumoase. Într-un deosebit de interesant articol publicat în «Gazette des Beaux Arts», Nr. 3/957 şi intitulat «L'inspiration plastique chez Baudelaire», W. Drot conturează printr-o

H. DAUMIER — Zdrenţarul

abilă cumpănire aceste raporturi secrete stabilite electiv între creaţii de diferite genuri. Exemplele dezvăluie, între vers şi imaginea plastică, intricări intime, ce merg uneori pînă la decalc.

Fascinaţi astfel, deopotrivă, de viaţa mizeră a aşa numiţilor «chiffonniers», Daumier şi Baudelaire au creat, unul gravuri şi pînze, celălalt stihuri închinate acestor ultramatinali căutători prin gunoaiele Parisului.

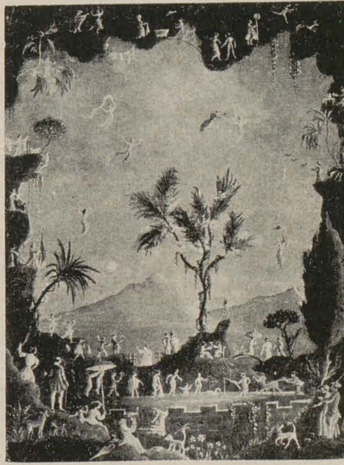
Să încercăm a da o traducere echivalentă a cîtorva versuri din «Le vin des chiffonniers», amalgamînd diferite variante pentru a surprinde în stihul poetului inspiraţia generată de pînza pictorului.

VINUL ZDRENŢARULUI

Ades, în străvezirea lanternei, purpurie,
Cu sticla biciuită de vînt şi pală vie,
In miezul unei urbe ce-a dăinuit prea mult,
Unde se-nfoaie lumea dospind într-un tumult,
Cîte-un zdrenţar apare, şi scormone-n gunoaie:
L-a frînt din şale truda şi vîrsta-l încovoaie...
Cu greul lor răsuflet, aproape l-au ucis
Miazmele şi fumul, zvîcnite din Paris.

Ilustraţia alăturată reprezentînd o pînză anterioară poemului ne arată cum opera plastică poate deveni la rîndul ei un ferment creator, inspirînd alte opere, din alte domenii artistice, autentificate însă de pecetea unui mare talent.

L. Dim.



CARL GRÜNWALD — Arcadie

ÎNAPOI LA «ALLEGRIA»

Răsfoind paginile numărului pe martie al revistei « The Studio », am găsit în articolul lui Constance Mc Nab unele constatări îmbucurătoare. Scria acolo, anume, că informul extravagant în pictură a devenit ridicul şi că se face simţită nevoia unei îmbucurări a imaginaţiei, o dorinţă de frumos, de trai civilizat, de « allegria ». Perfect.

Cu o mică distincţie, în ceea ce priveşte sensul exemplului ales de Mc Nab pentru întruchiparea acestei « allegria ».

Nu putem crede că o atmosferă inspirată (şi populată) de bibelouri gracile din sec. al XVIII-lea, chiar dacă o Arcadie prezentată cu simţ al compoziţiei şi într-o mînuire preţioasă de culori, cum o face pictorul Carl Grünwald — ar fi aptă să-i convingă pe contemporanii noştri că aceasta este « allegria » care li se potriveşte, către care ar putea rîvni.

Bucuria noastră de a trăi nu se mulţumeşte cu o întoarcere la contemplări. În era domesticirii atomului, vibrăm să ne cunoaştem pe noi înşine, îmblînzitorii lui, într-o viaţă care nu poate fi alta decît o luptă pentru realizarea progresului omenirii.

CEVA DESPRE EDUCAŢIA ARTISTICA IN ŞCOLILE NOASTRE

M-am întîlnit zilele trecute cu un bun amic al meu, profesor la Cluj. Îl ştiu pasionat pentru probleme de educaţie, fiind în acelaşi timp un om cu o rară sensibilitate şi cultură artistică.

«Am făcut cîteva anchete interesante, a început el să-mi povestească îndată ce am trecut peste obişnuitele efuziuni ale întîlnirii, în legătură cu educaţia artistică în şcolile noastre. Rezultatul, dragul meu, te va uimi: e trist. Şcoala noastră a făcut excelente progrese în ceea ce priveşte educaţia ştiinţifică şi politică a elevilor noştri. A progresat mult — aş zice, aproape în supărătoare disproporţie cu restul — educaţia fizică, sportivă. Sectorul cel mai neglijat e cel al educaţiei morale (în parte), şi al educaţiei artistice (în întregime). Închipuieşte-ţi că absolvenţii liceului nostru — ancheta a urmărit îndeaproape peste 100 de elevi şi eleve — ies dintr-o şcoală de cultură generală, se îndreaptă spre profesiuni precise, neposedînd decît un număr infim de noţiuni de estetică, teorie sau istorie a artelor. Ştiu precis cîţi ganglioni au limbricii, rezolvă precis ecuaţii cu mai multe necunoscute, cunosc toate metodele şi formulele de fabricare a hidrogenului sulfurat; îl confundă însă pe Beethoven cu Rembrandt, pe Fidias cu Cervantes, pe Leonardo da Vinci cu Tolstoi (din cauza bărbii). Dar situaţia poate fi remediată în domeniul literaturii şi al muzicii universale: bibliotecile şi radio-ul, profesorul de literatură şi cel de muzică reuşesc să umple golurile mai supărătoare. Devine însă de-a dreptul alarmantă cînd e vorba de artele plastice.

Nu mă refer numaidecît la quantumul de cunoştinţe. Astea se pot recupera şi, în ultimă instanţă, numele, datele, titlurile nu alcătuesc o cultură (care, se ştie este «*ce qui reste après qu'on a tout oublié*»). Mă refer însă la acea iniţială, originală intuiţie artistică prezentă în fiecare copil şi care se cere, pe care sîntem obligaţi s-o întreţinem, s-o dezvoltăm. Din păcate, elevii noştri pleacă în viaţă cu o cecitate artistică supărătoare. Nu ştiu să vadă un peisaj, să aprecieze armonia unei mişcări graţioase. Nu simt culoarea, contrastele, armonia. Nu-şi dau măcar seama de frumuseţea trupului omenesc. Se duc la pădure şi fac performanţe sportive; chiar dacă se opresc în faţa unui peisaj, se opresc din motive sentimentale, lirice, şi nici decum pentru a admira splendida luxurianţă a frunzelor, luminişurile în marginea desişurilor, dispuse cu acea măestrie pe care ar invidia-o orice pictor. I-am condus în expoziţii, muzee, şi crede-mă, am suferit văzînd cu cîtă indiferenţă, cu cîtă placiditate, cu cît de puţin interes au privit tablourile. Mi-am dat seama că aceşti copii nu ştiu să vadă, nu au învăţat să simtă frumuseţea culorii, a formei, expresia profundă a omului sau a peisajului esenţializat printr-o viziune. Nu văd şi nu simt acum — dar tare mi-e teamă că nu vor vedea şi nu vor simţi (afară de cîteva excepţii fericite, de autodidacţi), nici după ce vor ajunge ingineri sau doctori. Cine e de vină? Desigur că nu ei. Mă gîndesc la efortul pe care-l fac artiştii noştri, la nenumăratele expoziţii, la comorile din muzee. Dacă elevii mei din Cluj — un oraş cu o sută de pictori şi sculptori, cu muzee, cu instituţii de artă — se prezintă astfel, atunci care poate fi situaţia celor care învaţă la ţară sau mai mult decît atît, a acelora care nu învaţă în şcoli ci muncesc în fabrici şi uzine pentru binele tuturor, şi al artiştilor inclusiv.

Iniţierea în arta plastică e mai dificilă, mai lungă; mijloacele de comunicare şi multiplicare sînt mai reduse decît în domeniul literaturii sau al muzicii. Totuşi, ceva trebuie făcut. Pentru că altfel, crede-mă, riscăm să avem, nu peste multă vreme o artă plastică fără public, şi bineînţeles un public fără artă plastică. Şi ar fi păcat».

Ion D. Sîrbu

O ŞCOALĂ NOUĂ DE GRAFICĂ

Printr-o deosebit de fericită întîmplare ne-a căzut în mînă Nr. 2897 /957 al revistei de grafică «Wundernummer». Exemplarul fiind unic şi trebuind să fie restituit în 24 ore ne-am permis să traducem articolul

«INVĂŢAŢI AFIŞ ÎN 6 LECŢII 6»
metodă modernă — succes garantat!

articol semnat de cunoscutul grafician Professor Horatius Ober-Graphikus-Gruenther (Histrio). Exprimat într-un stil succint, voit telegrafic, articolul constituie de fapt un pamflet publicitar, dublat de un program analitic detailat al Academiei de Grafică, fondată şi condusă cu atîta competenţă de Professorul Horatius Ober-Graphikus Gruenther[1]). *Iată programul cursului:*

Lecţia 1. — *Evitaţi ideile! Ocoliţi subiectul! Eliminaţi din opera d-voastră atît ideile-temă cît şi ideile-grafice. Nici un fel de idee va constitui întotdeauna reţeta cea mai sigură! Se vor executa exerciţii practice în colectiv pe lucrări cu temă impusă: Membrul 1 al colectivului (M 1) va lua o hîrtie 30 × 40 cm. O va împături în 2 şi multiplica cu 2. Pe pătrăţelele astfel obţinute M 1 şi M 2 vor schiţa, acoperindu-le succesiv, elementele lor de inspiraţie (fără a se influenţa reciproc!). În răstimp, tematica afişului va fi dactilografiată de M 3 pe o hîrtie subţirică, absorbantă şi perforată ce va fi distribuită la sfîrşitul lecţiei întregului colectiv*[2]).

Lecţia 2. — *Însuşiţi-vă arta de a ignora desenul! Atît compoziţional cît şi figural! În cazurile cînd nu aveţi încotro, deformaţi abundent! Cîteva exerciţii vă vor da uşor dibăcia dorită. În cazurile rebele, elevii mai puţin talentaţi fac progrese rapide folosind mîna stîngă.*

Lecţia 3. — *Să nu ştie dreapta ce face stînga! Muzică sincopată! Adică să nu coincidă niciodată culoarea cu desenul. Se vor realiza rezultate excepţionale în colectiv! M1 pictează pete geometrizante de culori garantate (vezi lecţia 5) pe un carton gros (5 mm.). M2 va face un desen pe calc fără să tragă cu ochiul la M1. El va trebui să lucreze neinfluenţat! Apoi M3 va copia calcul pe cartonul colorat.*

Lecţia 4. — *Se va trece la punctul gingaş prin excelenţă: trasul pe murdar al liniilor decalcate. Cu nişte beţişoare muiate în tuş sau alt colorant negru (neapărat negru) se va urmări traseul în linii frînte. Frîntura liniilor este esenţială. O frîntură întreruptă, ezitantă a liniilor, amintind bucăţele de chibrituri juxtapuse metodic, iată rafinamentul suprem la care, în general, se va ajunge numai după laborioase încercări, adică tocmai pe la sfîrşitul acestei lecţii.*

Lecţia 5. — *Va trata despre culoare. Sînt admise numai culorile Indanthren pure. Avem catalogul nostru de culori polare garantate (Vara, de ţinut în frigider!). Bine înţeles trebuie folosite pure, acizii ce intră în compoziţia lor neputîndu-se combina, nesuferindu-se reciproc (Preferabil de păstrat în dulapuri separate). Aceasta nu constituie însă un inconvenient, deoarece posedăm un bogat asortiment de 4 C.P.G. şi anume:*

C.P.G. 1 = galben de lămîie hipocondră
C.P.G. 2 = verde arsenic şoricioaică spre turquoise
C.P.G. 3 = turquoise şoricioaică spre verde arsenic[3])
C.P.G. 4 = roz hipermanganatum Spektral

Lecţia 6. — *(şi ultima). Are tema* litera *şi* prezentarea generală.

Se cer aci scule de mare precizie micrometrică. O bidinea calibru mijlociu va satisface majoritatea cerinţelor. În grafica mică se poate coborî pînă la formatul pămătuf de bărbierit. Literei crude ieşită proaspătă din bidinea i se vor aplica lovituri savant gradate cu un ciocan de tinichigerie, pînă la limita lor de ruptură (litere şi ciocan). Cucuiele rezultate din izbituri vor constitui doar o împodobire a literei la care se vor adăuga, în timpul acestui tratament percutant mici pete de culoare, neprevăzute iniţial, care vor da afişului acel supliment de gingaşă spontaneitate: petele pot proveni din vopsele sărite, borcane răsturnate sau degete puţin strivite. Ele vor fi întotdeauna bine-venite.

Prezentarea generală *înseamnă acoperirea afişului cu un celofan bine întins şi va da lucrării acel imponderabil prin care mîna maestrului îşi lasă mai clar amprentele. În general, elevii mai puţin talentaţi nu-şi pot însuşi această tehnică în cursul lecţiei a 6-a. Pentru ei s-a întocmit un mic curs suplimentar în 18 lecţii care în mod obişnuit se va dovedi satisfăcător.*

trad. conf.
P. Grant

---

[1]) *Notiţe biografice*: Prof. Horatius Ober Graphikus, născut în 1931 în oraşul Histrio. A studiat aritmetică, geografie, gramatică şi puţin arhitectură şi, contrapunct. Primele lucrări de grafică datează din 1946 (graffiti). Absolvent al propriei sale facultăţi în 1953. Profesor din 1954. Dipl. Doktor-Graphikulum Auto-Decernatum 1955. Consilier pe lîngă diferite Academii şi alte cafenele. În progres continuu.

[2]) Nu ni se pare clar! (Nota traducătorului)

[3]) De fapt aceeaşi culoare, variind doar ambalajul.

«ANII DE UCENICIE AI LUI N. GRIGORESCU» *)

Acad. Prof. G. Oprescu şi R. Niculescu întreprind elaborarea unei vaste şi extrem de utile monografii consacrate vieţii şi operei marelui nostru pictor Nicolae Grigorescu. Lucrarea, aşa cum se anunţă, este concepută după criterii riguros ştiinţifice şi e aşteptată cu legitim interes de către toţi cei ce sînt preocupaţi de trecutul nostru artistic încă prea puţin deştelenit.

Din activitatea sistematică şi fertilă depusă în cursul anului 1955, autorii citaţi au dat recent publicităţii o serie de rezultate preţioase, referitoare cu deosebire la perioada de formaţie a artistului, cuprinsă între 1850 — cînd se susţine că şi-a terminat iniţierea propriu-zisă în tainele meşteşugului de iconar — şi 1861, anul plecării sale în Franţa.

Lucrarea, apărută în excelente condiţiuni tehnice în Editura pentru Literatură şi Artă, urmăreşte — cum se arată în prefaţă — aproape pas cu pas evoluţia spirituală şi profesională a adolescentului Nicolae Grigorescu, « *de la operele întreprinse la vîrsta de paisprezece ani, cu o precocitate uimitoare, pînă la icoanele şi decoraţia murală de la Agapia, care dovedesc o treaptă de perfecţiune pe care nici un alt artist nu o mai atinsese şi nu o va mai atinge în pictura noastră religioasă de stil neoclasic* . . . »

Cercetările deosebit de pasionate desfăşurate de astădată de către autori direct pe teren, le-au înlesnit un fructuos contact cu materialul în mare parte inedit pe care l-au învestigat, precum şi posibilitatea clarificării multor elemente nebuloase din biografia pictorului.

Astfel, Pitaru, satul natal al lui Grigorescu, este evocat cu tot pitorescul aluziilor la trecutul său secular. Aşezarea înfloritoare din zilele noastre nu poate lăsa să se întrevadă starea primitivă de acum 120 şi mai bine de ani, cînd nu număra nici patruzeci de gospodării şi doar 136 de suflete.

Locurile erau stăpînite de marele boer Filip de Lenş. Tatăl acestuia, francez de origină, căsătorit cu o crişmăriţă romîncă, fusese profesorul feciorilor lui Alexandru Ipsilanti. Atunci cînd unul dintre beizadele — Constantin — ajunse la rîndul său Domn, fiul fostului profesor, tovarăş odinioară de joc şi de învăţătură, urcă repede treptele arhondologiei.

Voevodul şi boerul s-au potrivit în pasiunea lor pentru frumos. Amîndoi au ştiut să întocmească valoroase colecţii de artă: tablouri, porţelanuri, cărţi rare şi miniaturi de preţ. Multe dintre obiectele acestea trebuie să fi împodobit şi încăperile conacului de la Pitaru. Şi nu încape îndoială că ochii iscoditori ai feciorilor lui Ion Grigorescu, *notarul* boerului, au stăruit adesea în preajma acestor minunăţii. A fost desigur cel dintîi contact al fraţilor Gheorghe şi Nicolae Grigorescu cu arta. De scurtă durată . . . Notarul, om de viaţă, îşi iroseşte sănătatea şi avutul cu femeile frumoase. Moare sărac la 1843. Din croitorie, văduva lui cu şapte copii nu poate agonisi mare lucru. Băieţii încearcă să-şi încropească o meserie, trebăluind prin atelierele iconarilor şi zugravilor din cartier.

Unii biografi — între care nu se numără William Ritter, B. Delavrancea, C. I. Istrati, Vlahuţă, N. Petraşcu, Fr. Sirato — au încercat să statornicească tradiţia că fraţii Grigorescu ar fi fost elevi ai iconarului ceh Anton Chladec. Prof. G. Oprescu şi R. Niculescu îşi însuşesc în totul această versiune. Noi — astăzi — n-o mai putem accepta. *Nu există nici o dovadă*, nici o mărturie neîndoelnică în privinţa trecerii lui Nicu Grigorescu prin atelierul lui Chladec, — unde autorii îl aduc la vîrsta fragedă de zece ani şi-l scot *deplin format* peste doi ani.

Condractul semnat de Gheorghe Grigorescu la 1851 cu « dumnealui d. Antonie Chladec » pentru « a-i lucra la o biserică ce era de zugrăvit » nu constituie o dovadă că Gheorghe i-ar fi fost elev şi în nici un caz nu are vreo legătură cu ucenicia lui Nicu. Socotim că în această privinţă autorii îşi vor întări afirmaţiunea — cu documente.

Prof. G. Oprescu şi R. Niculescu, atît de evident preocupaţi în cuprinsul lucrării să verifice autenticitatea surselor folosite, trec cu uşurinţă peste data naşterii pictorului. Ţinem să precizăm din capul locului convingerea noastră că popularizarea unei versiuni dubioase privind anul naşterii unui artist nu poate înrîuri în nici un fel asupra valorii operei în sine. Mai presus de toate indiscreţiile cercetătorilor, opera îşi trăieşte nestingherită destinul ei. Dar nu este mai puţin adevărat că o dată greşită poate stîrni totuşi nedumeriri şi îndoieli, poate denatura prin contradicţii şi confuzii elementele şi modalităţile de cunoaştere a procesului de creaţie însuşi.

După declaraţiile categorice ale lui Gheorghe I. Grigorescu, fratele artistului, după mărturiile ferme ale lui Anton Serafim, fost tovarăş de atelier cu Nicolae Grigorescu la Nae Pantelimonescu Zugravul, după afirmaţiile hotărîte ale lui Gogu Iliescu, ale lui Virgil Cioflec şi ale altor cercetători, pictorul nostru s-a născut la 15 mai 1834. — iar nu la 1838, cum se susţine îndeobşte pe baza unei informaţii eronate a lui Nicolae Petraşcu, *desminţită ulterior de el însuşi*.

Noi nu putem crede că *la 12 ani* iconarul ar fi fost *deplin format*. Nu putem crede că la 14 ani i se putea încredinţa zugrăvirea unei capele domneşti şi că prestigiul său ajunsese atît de răspîndit încît contractele pentru zugrăvirea unor însemnate lăcaşuri de închinare să pretindă categoric: «iară chipurile de la catapeteasmă să fie de Meşterul Nicu. . .»

Nu putem crede că, într-o vreme cînd ţara avea zugravi vestiţi, romîni şi străini, cînd Gheorghe Tăttărescu, în plină glorie, pictase aproape şaizeci de biserici în stilul atît de rîvnit atunci al Renaşterii italiene, stareţul unei mănăstiri de frunte ar fi dat preferinţă unui copil, sau că Mitropolitul Nifon ar fi putut încredinţa zugrăvirea Zamfirei unui nevîrstnic, atribuindu-i, cum spun autorii, «o treaptă de perfecţiune pe care nici un alt artist nu o atinsese şi nu o va mai atinge în pictura noastră religioasă. . .»

E mai plauzabil ca Grigorescu să-şi fi început activitatea ca zugrav de biserici la vîrsta de 18 ani, să fi dobîndit experienţă rodnică lucrînd la Căldăruşani la 20, la Zamfira la 22 şi la Agapia la 24 de ani.

Şi în ceea ce priveşte marele număr de icoane semnate NICU în epoca uceniciei şi a activităţii de zugrav bisericesc a lui Grigorescu, e necesar să se aducă noi precizări. Trecerea lui fără noroc prin atelierul zugravului Gheorghe Puiu din Olari, al fratelui acestuia: Dragomir şi al lui Nae Pantelimonescu, n-a contribuit în chip deosebit la formarea învăţăcelului. Noţiuni mai adîncite de iconografie canonică a primit Grigorescu abia în atelierul de zugrăvie de la Agapia din Deal al zugravului Nicu Lefteriu, venit din Ţuţuenii Tîrgului Neamţ ca să facă şcoală aici. Începîndu-se apoi pictura bisericii mănăstirii de la Agapia din Vale, s-au aflat lucrînd acolo trei zugravi, toţi trei semnînd cu numele NICU: Nicu Lefteriu, Nicu Gheorghiu zis Zăpăcitu şi Nicu Grigorescu.

Cum prof. Oprescu şi R. Niculescu datează începuturile de pictor bisericesc ale lui Nicolae Grigorescu în preajma anului 1850, adică (după dînşii) la 12 ani, socotim că nu mai poate fi vorba de o precocitate extraordinară, ci de o simplă confuzie: ori lucrările atribuite Meşterului Nicu la epocile amintite aparţin în cea mai mare parte omonimilor şi colegilor săi (poate chiar fratelui său mai mare sau italianului Girardelli cu care a lucrat), ori data naşterii artistului, mai aproape de realitate şi singura pentru care există mărturii, este 15 *mai* 1834. Întrucît autorii declară că acceptă numai «deocamdată» data de 1838, o rectificare se impune.

În cercetarea activităţii de început a lui Nicolae Grigorescu, lucrarea aduce o seamă de elemente noi, constituind fără îndoială un aport dintre cele mai pozitive.

Mergînd pe urmele artistului, autorii au meritul de a fi identificat la Pitaru — în afară de icoana înfăţişînd pe *Sfinţii Constantin şi Elena*, singura citată de Vlahuţă şi atribuită desigur eronat unui pretins unchi al pictorului — încă două icoane necunoscute (*Sf. Spiridon* şi *Sf. Dumitru*) executate în stil neoclasic la 1852-53 de Ghiţă Grigorescu (fratele, iar nu unchiul lui Nicu), « superioare ca tehnică producţiei obişnuite a zugravilor vremii. . . »

La biserica de pe moşia Băicoi a Ghiculeştilor, unde Nicolae Grigorescu a lucrat pe la 1852-53 împreună cu un ajutor Niţă Pîrîescu, autorii descoperă un lot cu adevărat senzaţional de lucrări: şase icoane împărăteşti (*Sf. Gheorghe, evanghelistul Matei, Maica Domnului, Iisus ca împărat, Sfinţii Constantin şi Elena* şi *Ioan Botezătorul*), precum şi douăzeci şi două de compoziţii praznicare, distribuite pe ambele feţe a douăsprezece icoane şi înfăţişînd marile sărbători ortodoxe şi diverse chipuri de sfinţi.

« E probabil că (pictorul) răsfoise unele cărţi cu imagini în vederea temelor mai complicate: *Buna Vestire, Naşterea Fecioarei, Infăţişarea la Templu, Botezul* sau *Invierea.* Le repoveşteşte însă cu închipuirea lui de copil inteligent şi zglobiu, bucuros să-şi exteriorizeze senzaţiile, cu simţul lui înnăscut pentru îmbinarea armonioasă a culorilor şi, ceea ce e mai uimitor, cu o stăpînire a penşulei surprinzătoare. Într-o pastă destul de groasă, însă onctuoasă, dîra de culoare circulă dintr-un loc în altul, sigură, rotindu-se în jurul formelor rotunde, întorcîndu-se în loc, lăsînd în urma ei o tuşă în care aproape se pot număra firele pensulei, cu un brio într-adevăr de necrezut la un copil de paisprezece ani! »

La Căldăruşani, autorii identifică zece icoane executate de mîna tînărului maestru, « dintre care — precizează textul — numai două fuseseră publicate, mai de mult, de N. Iorga. » Semnate şi datate sînt însă numai două: *Sfinţii Gheorghe şi Dimitrie*, datată 1854 şi iscălită « Nicu Grigorescu » şi *Incoronarea Fecioarei*, datată 1855 şi semnată « Nicu Gri zug. » Probabil din acelaş an sînt şi celelalte icoane: *Iisus împărat, Constantin şi Elena*, precum şi două mici scene — *Iisus şi Samariteanca* (inspirată desigur după o cunoscută compoziţie a lui Annibale Carraci, văzută de Grigorescu în vreo reproducere) şi *Isvorul Tămăduirii*, compoziţie stîngace ce pare în întregime imaginată de artist. Celelalte icoane, din aceiaşi epocă, sînt: una cu *Sfinţii Stelian, Stefan şi Pantelimon*, un praznicar mai mic cu aceiaşi sfinţi, un praznicar cu *Sf. Dimitrie*, o altă icoană cu *Sf. Dimitrie* călare (cu evanghelişti reprezentaţi în cele patru colţuri şi cu sfinţii Gheorghe şi Grigore). Motivul ecvestru din centrul scenei « dovedeşte cît era (artistul) încă de nesigur în astfel de subiecte. »

Autorii atribue activităţii grigoresciene din aceiaşi epocă şi o lucrare din biserica Sf. Alexe din Bucureşti şi anume frumoasa icoană înfăţişînd pe *Sfîntul Spiridon*, încadrat de zece admirabile medalioane care simbolizează diferite momente din viaţa sfîntului. Susţinînd că « preferinţa artistului pentru un anume tip fizic al personajelor, gama şi, mai ales,

---

*) E.S.P.L.A. — Colecţia « Maeştrii picturii romîneşti », 1957, G. Oprescu şi R. Niculescu.

muzicalitatea luminoasă a coloritului » amintesc ansamblul dela Băicoi și catapeteasma dela Zamfira, autorii nu aduc suficiente argumente în favoarea ipotezei că și această importantă icoană îi aparține lui Grigorescu. În justificarea rezervei noastre invocăm și faptul că icoana centrală este superioară ca realizare artistică întregii activități de pînă atunci a artistului, iar cele nouă medalioane sînt tot atîtea compoziții miniaturale de-o invenție, de-o știință a grupării și individualizării personajelor, de-o siguranță și de un echilibru atît de solid în folosirea fundalului de peisaj și a elementului arhitectural, încît numai un pictor cu îndelungată experiență și cu intinse cunoștiințe profesionale ar fi fost în stare să le valorifice atît de chibzuit. De-altminteri, cum se împacă afirmațiunea că artistul nu este capabil să picteze o imagine ecvestră, cu atribuirea aceleiași mîini și aceleiași epoci a sugestivului medalion spiridonesc de sub icoana cea mare, înfățișînd *Minunea cu capetele cailor?*

Înainte de pictarea Zamfirei (Iulie 1856 — Sept. 1857) și a Agapiei (Aprilie 1858 — vara 1860), Nicolae Grigorescu a pictat în adevăr în București o serie de icoane. Dintre acestea, prof. G. Oprescu și R. Niculescu reproduc și comentează o icoană de mari dimensiuni din biserica Bradu Staicu, de care deasemeni nu s-au ocupat cercetători anteriori. Este vorba de *Duminica tuturor sfinților*, datată 25 Februarie 1856 și semnată « Nicu Grigorescu ». Icoana îi fusese comandată artistului de către corporația băcanilor și o copie a ei, din 1910, datorită preotului Vasile Damian, se află în Secția de Artă Medievală a Muzeului din București.

Compoziția aceasta cu multiple personaje, în care pictorul a avut grijă vădită să înfățișeze ființe vii, iar nu simple figuri asemănătoare între ele, dovedește « străduința sa de a-și apropia o artă cît mai vecină cu realitatea », constituind o etapă importantă pentru popasul de experiență dela Zamfira și pentru examenul de maturitate pe care-l va trece cu strălucire în pictura murală dela Agapia.

În ansamblul ei, lucrarea publicată de prof. G. Oprescu și R. Niculescu aduce o însemnată contribuție la cunoașterea surselor de informație artistică a iconarului Nicolae Grigorescu și a valorii reale ce se poate atribui picturii sale bisericești: — în esență: «mai prețioasă prin ceea ce anunță decît prin ea însăși...»

Marele număr de reproduceri inedite, analiza judicioasă a motivelor împrumutate, a viziunii, a stăpînirii de meșteșug și a sensibilității tînărului meșter care-și pregătește căile viitorului, sînt menite să clarifice în bună măsură sensul, îndrumarea și realizările anilor de ucenicie.

H. Blazian

«ÎNSEMNĂRILE UNUI AMATOR DE ARTĂ»*)

În conștiința publicului, noțiunea de amator a fost multă vreme asociată celei de diletant și ca atare a atras anumite subînțelesuri pejorative pe care, de ce n-am fi sinceri, încă și astăzi le mai simțim de multe ori implicate. De aceea unii au fost surprinși luînd cunoștiință de titlul noii lucrări a lui K. H. Zambaccian «Însemnările unui amator de artă». Înainte de toate pentru faptul că pe autorul «Paginilor de artă», al studiului monografic despre Tonitza, al amintirilor despre Simu și Kalinderu, al numeroaselor articole răspîndite cu mulți ani în urmă în paginile ziarelor, încetasem să-l mai privim drept un simplu «amator». Numele lui Zambaccian se leagă prin multiple fire de mișcarea noastră plastică, iar prezența lui în ambianța artistică a ultimelor decenii depășește prin roade și semnificații simplele puncte de tangență mai mult sau mai puțin repetate, specifice unui amator.

Mai bine decît «Însemnările unui amator de artă», Zambaccian și-ar fi putut intitula lucrarea sa însemnările unui «îndrăgostit de artă», surprinzînd, credem, specificul acestei îndelungate și trainice comuniuni. Pentru că de fapt omul este un mare pasionat pentru toate întruchipările frumosului, sub orice înfățișare i se dezvăluie acesta: literatură, muzică sau plastică. I-au fost însă mult mai apropiate și l-au fascinat încă din anii copilăriei și adolescenței culorile. S-a apropiat încă de pe băncile școlii de lumea pînzelor și a parcurs pînă la maturizare toată gama avatarurilor unui amator, neformat în școli, neuscat de profesionalism rigid, lipsit de prejudecățile pe care învățămîntul cu toate sistemele și ideile preconcepute ni le-a strecurat discret dar tiranic în suflet. «Însemnările» lui Zambaccian refac nu numai itinerariul unei evoluții artistice, spre o înțelegere cît mai adîncă și mai complexă a fenomenului plastic cît, — sub forma acestor modeste și aparent nepretențioase amintiri — etapele însemnate din viața noastră artistică. Un panopticum de figuri trecute dincolo de apa Styxului și altele pe care le întîlnim zi de zi printre noi, se perindă în paginile unei cărți în care amintirea devine mai plină de farmec prin gluma presărată cu atît de multă discreție, iar discuția «de specialitate» se apropie de tonul unei convorbiri amicale între doi cunoscuți mai vechi.

Revenind asupra anilor formației sale artistice de «autodidact», așa cum îi place să se numească, Zambaccian istorisește cu humor nenumărate întîmplări de care astăzi nu-și mai poate aduce aminte decît cu un zîmbet condescendent. Prin acestea, istoria artelor plastice romînești culege sugestii interesante, unele din ele fiind indispensabile pentru definirea atmosferei în care multe din talentele noastre s-au ridicat și și-au desfășurat activitatea creatoare. Așa cum observa într-un articol din « Gazeta Literară» Șerban Cioculescu, scrisul său poartă o indiscutabilă amprentă memorialistică.

Un memorialist dublat de un portretist fin și de un «amator» priceput, stăpîn pe tainele pasiunii sale. Memorial în care interesul pentru oameni și întîmplări, pentru lucrurile hazlii și triste, pentru anecdotic și anecdotă, se însoțește cu satisfacția superioară încercată ori de cîte ori parcurgi o pagină competentă. Ambele atitudini situează cartea lui Zambaccian printre cele mai interesante apariții ale genului, din ultima vreme. Pentru că Zambaccian narează fără gravitatea memorialistului și își dispune bogatele-i amintiri de multe ori în forma lor nudă, transcriindu-le parcă direct dintr-un mai vechi jurnal de însemnări pentru a da astfel perspectiva și farmecul autenticității. Nu se sfiește să-și mărturisească deschis ezitările, eșecurile. Vorbește cu admirație despre alegoriile lui Kimon Loghi, care mai tîrziu, cum era și normal, nu i-au mai spus nimic. S-ar rușina în numele adolescentului de atunci, dar își amintește că aceeași admirație au nutrit-o multă vreme pentru curiosul alegorist cîțiva din cei mai sensibili poeți ai noștri, printre care Dimitrie Anghel a fost cel dintîi, iar alături de el St. O. Iosif, Ovid Densușianu și chiar criticul și colecționarul Virgil Cioflec. Dar din această primă fază urmează înălțarea spre frumusețea clasică pe care marele colecționar se mîndrește că a descoperit-o singur, «tîrîndu-mă pe brînci spre piscurile ei». «Frumusețea clasică» comportă înțelesuri și sensuri adînci în gîndirea artistică a lui Zambaccian. Cu osebire interesant este faptul că înțelegerea «frumuseții clasice» nu a urmat drumul acceptării valorilor consacrate, al căror preț artistic nu mai comportă discuție. Cum era și normal «frumusețea clasică» asimilată prin toate fibrele unei sensibilități moderne, i-a oferit premizele pentru înțelegerea înoirilor artistice și pentru respingerea școlilor academizate, învechite, osificate. Inpresionismul dezavuat astăzi de criticul matur este totuși apreciat prin efectul «salutar împotriva picturii academice și convenționale». Picturile lui Ressu și Iser îl atrag încă din anii de formare a marilor noștri pictori, tocmai «prin caracterul lor mai îndrăzneț ca tehnică, mai combativ și mai revoluționar ca tematică». Înțelegem din fiecare pagină a cărții cum colecționarul Zambaccian s-a apropiat și a înțeles cu predilecție manifestările novatoare ale artei, reprezentînd curente artistice de adevărată ținută umană. Și această mare receptivitate pentru valorile încă neconsacrate și neconfirmate oficial a fost ferită de eroarea îmbrățișării elucubrațiilor formaliste, datorită acelei îndelungate frecventări a surselor clasice. Cultura umanistică a oferit suportul cel mai trainic pentru detectarea operelor de mare și adevărată valoare, continuatoare prin inovație nu prin imitație a marilor tradiții. Arta lui Derain este văzută din acest punct de vedere. «Deși amintește pictura veche a muzeelor, totuși Derain are un stil propriu, care apare în orice pictură a sa». La Campigli detectează de asemenea «un stil propriu, un specific ce ține de tradițiile etrusce, de la care pornește pentru a le interpreta în sensul cel mai exact al cerințelor artei». Deși neexpuse explicit și coordonate într-un sistem, din toate aprecierile risipite de-a lungul paginilor cărții, reiese o concepție unitară, căreia mereu Zambaccian i-a fost credincios. Este acea permanentă căutare a noului artistic în expresiile sale cele mai direct și mai deschis reformatoare. Toate însă înscrise pe linia marilor tradiții ale artei popoarelor, toate judecate în raport cu valoarea lor umană. Receptivitatea omului modern, însoțită de frecventarea valorilor clasice, l-a condus pe «amatorul» Zambaccian pe calea intuirii și aprecierii timpurii a adevăratelor talente. Și poate pe lîngă acel interes documentar de care istoricul artelor plastice, al literaturii și al culturii romînești nu se poate dispensa, cartea mai este valoroasă prin reafirmarea unei ținute artistice de o deosebită actualitate. Pledoarie împotriva osificării și anchilozei, ea dă în același timp un verdict deloc favorabil inovației sterile, lipsite de sens uman și istoric. Pe marginea cărții lui Zambaccian s-ar mai putea discuta. Nu vrem să mărim peste limitele cuvenite aceste modeste însemnări, dar nu am vrea nici să încheiem fără să ne oprim măcar în treacăt asupra unei alte însușiri de seamă a cărții. Memorialistul Zambaccian se dovedește în amintirile sale, așa cum arătam și la început, un portretist de talent. Remarcam în urmă cu doi ani, într-o sumară notiță închinată studiului monografic despre N. Tonitza, simplitatea cu care se conturează portretul acestei neprețuite figuri a artei noastre contemporane. Reluate din articole și studii mai vechi, notațiile despre Simu, Kalinderu, Tonitza și alții, capătă acum nu numai farmecul însemnărilor efectuate de martorul ocular dar și încîntarea descoperirii unor aspecte legate de figuri interesante și pitorești din trecutul nostru cultural. Numeroase portrete, creionate doar în treacăt (vezi Al. T. Stamatiad) sau prezentate cu amănunțime și cu humor de bună calitate (Simu, Al. Bogdan Pitești, etc.) pot fi calificate și prezentate drept unele din cele mai reușite caracterizări ale personajelor respective. În deosebi portretul lui Al. Bogdan-Pitești se distinge prin numeroasele sale notații artistice și pe alocuri printr-o vervă scînteietoare. Dar numai el? Dacă am avea curiozitatea, deloc sterilă, să alcătuim un indice de nume ale lucrării lui Zambaccian, ne-ar uimi marele număr de personalități pomenite și nu numai în treacăt. Aproape că n-a rămas reprezentant al artelor plastice romînești contemporane care să nu-și afle succinta și originala lui caracterizare, aproape că n-a rămas colecționar, om de artă care să nu-și găsească aici deschisă cu prietenească și spirituală înțelegere, momente însemnate din viața sa.

O carte utilă din multiple puncte de vedere. Dar mai ales o carte care are menirea să deștepte gustul pentru frumos, pentru artă.

Păcat numai că E.S.P.L.A. care în ultima vreme a înscris cîteva realizări remarcabile pe planul prezentării grafice a cărții, nu s-a îngrijit de apariția în condițiile meritate a

*) E.S.P.L.A, 1967, K. H. Zambaccian.

acestui volum. Coperta inexpresivă, ilustraţii meschin reproduse în text (cele mai multe sînt şterse şi îmbîcsite din pricina literelor de pe pagina următoare), lipsa unor planşe cu grijă executate, iată numai cîteva din neajunsurile inadmisibile într-o carte de artă. Dacă mai adăugăm şi nepermisele greşeli de tipar, care mutilează textul şi fac o impresie penibilă (O. *Iosif*, în loc de *Şt. O. Iosif* pag. 14; *Bezdochi* în loc de *Bezdechi*, pag. 11 şi cîte altele) şi tirajul mult prea mic (5110 exemplare), cred că s-ar impune o nouă ediţie, cerută cu insistenţă de cititori, în care cel puţin o parte din aceste erori să fie înlăturate.

«I S E R»*)

Colecţie de popularizare, urmărind, dacă ni s-ar scuza expresia oarecum tautologică, prima iniţiere a publicului de toate categoriile intelectuale în trecutul artelor noastre plastice, «Maeştrii artei romîneşti», ne-a ajutat să descoperim existenţa nu numai a momentelor de culme din trecutul şi prezentul artelor plastice, dar şi a unora mai modeste totuşi demne de reţinut.

Este desigur discutabil, în ce măsură fiecare din figurile apărute şi prezentate în această colecţie pot purta într-adevăr numele de «Maestru al artei romîneşti», dar servituţile unui titlu generic (şi ne gîndim la colecţiile «Clasicii literaturii romîne», «Clasicii literaturii universale» care comportă deseori acelaşi semn de întrebare) nu pot umbri o muncă deosebit de preţioasă, larga receptivitate a iniţiatorilor, îngrijitorilor şi autorilor colecţiei care, înlăturînd categorisirile şi delimitările rigide, au oferit spaţiu şi înţelegere pentru tot ce a fost valoros şi preţios în trecut, raportat la momentul respectiv de evoluţie al artelor noastre plastice.

În orice caz, fără să cădem victimele unor manii clasificatoare, o anumită ordine în apariţia monografiilor s-ar fi impus. Pentru că ni se pare cel puţin curios ca Iser să facă obiectul unui studiu la doi ani de la apariţia colecţiei [1])

Avem deci în faţă un album Iser. Sarcina prezentării monografice şi a vieţii operei artistului şi-a asumat-o Ionel Jianu. Treabă destul de dificilă, dacă raportăm cadrul vast şi multitudinea de probleme ridicate de prodigioasa activitate artistică la specificul colecţiei care încorsetează metodologic şi spaţial posibilităţile unor investigaţii critice de mai mare amploare. În cazul de faţă, dificultăţile sporesc şi prin existenţa unei bibliografii destul de respectabile, prin faptul că în conştiinţa publicului opera lui Iser s-a impus definitiv şi este cunoscută pe planuri largi. Ionel Jianu a căutat satisfacerea atît a pretenţiilor publicului mai puţin avizat cît şi a celor care se apleacă asupra unei pagini de critică plastică cu interesul stîrnit de aflarea unei noi viziuni în exegeza artistică.

Metoda nu e uşoară şi cu puţină neîndemînare, ambele intenţii se pot rata. Ionel Jianu, după un crochiu caracterologic, vizînd mai ales definirea valorii umane şi sociale a artistului, în raport cu stadiul de evoluţie al artelor plastice romîneşti, stabileşte două faze în activitatea lui Iser. Mărturisim că sistemul compartimentării evoluţiei unui artist în faze (cu date şi ani) categoric delimitate, nu ni se pare totdeauna potrivit şi prea deasa lui întrebuinţare ne-a învăţat să-l privim cu oarecare suspiciune. Nu ni se pare că marile personalităţi artistice se realizează totdeauna unitar.

Deosebirile dintre diferitele mari etape din activitatea lor nu reprezintă decît un lung proces evolutiv căruia nu i se pot hotărnici date fixe ale schimbării de atitudine decît cu extrem de multă greutate. Ni se pare că adeseori această căutare a unor puncte de cotitură poate adumbri esenţialul: evidenţierea constantelor, a acelor mari permanenţe care în cazul adevăraţilor artişti definesc esenţa personalităţii lor. Etapele sau fazele sînt de fapt momente îndelungi de evoluţie spre alte formule (în cazul unui mare ascendent) iar cercetarea atentă a operei ne-ar duce la concluzia că embrionii unor atari atitudini — folosim termenul în accepţiunea cea mai largă a cuvîntului — se află exprimaţi încă mai dinainte. Ionel Jianu şi-a dat seama de empirismul unor asemenea delimitări şi a căutat să argumenteze din diferite puncte de vedere afirmaţia sa şi să privească chiar aceste două faze (1904—1920 şi 1920 pînă astăzi) ca expresia unei unice atitudini sociale şi artistice: în sensul că la baza întregii opere a lui Iser stă «interesul artistului pentru viaţa omului», şi că trăsăturile celei de a doua perioade n-au apărut numai acum şi nu se definesc prin opoziţie cu cei şaisprezece ani antecedenţi. Cotitura nu stă sub semnul ruperii de ceea ce a fost înainte, ci sub acela al perfecţionării necontenite a unor mijloace artistice în plină eflorescenţă şi atunci, duse acum spre forme desăvîrşite.

Pornind de la aceste premize, Ionel Jianu urmăreşte evoluţia vieţii şi operei, într-o expunere în care amănuntul biografic şi scurtele referiri privind atmosfera nu îngreuiează urmărirea textului, iar consideraţiile critice nu par a fi introduse fără noimă. Lucrarea lui Ionel Jianu nu este un simplu ghid de urmărire sumară a evoluţiei lui Iser. Criticul luminează fiecare etapă parcursă de artist, subliniind valoarea şi tendinţele generale, oprindu-se mai pe larg asupra lucrărilor mai semnificative. Spaţiul nu-i îngăduie, desigur, incursiuni mai largi şi de aceea criticul este nevoit să se oprească la indicarea problemelor principale.

Discuţia despre valoarea graficei politice iseriene este redusă la elementele ei esenţiale, subliniindu-se mai ales semnificaţia deosebită a poziţiei sale înaintate şi mai ales situarea directă, deschisă pe poziţiile de luptă ale proletariatului. Momentul Iser în grafica socială satirică ar comporta neîndoios discuţii mult mai ample, care depăşesc net cadrele unei atît de sumare prezentări.

Cititorul se va simţi fără îndoială atras de cursivitatea expunerii, de îmbinarea remarcabilă dintre factorul biografic şi analiză şi îşi va construi fără eforturi o imagine conturată în linii precise a unei activităţi artistice bogate. Procedînd prin adiţionarea elementelor caracteristice, Ionel Jianu construieşte un portret în care deşi detaliile se pierd, liniile esenţiale sînt desenate cu multă siguranţă. Vom urmări în această expunere de cîteva pagini, modul în care personalitatea artistului se desăvîrşeşte de-a lungul anilor cum fiecare nouă experienţă, fiecare nouă soluţie, fiecare treaptă urcată are drept rezultat realizarea unui edificiu artistic de o deosebită trăinicie.

Avem, citind paginile studiului, senzaţia că sîntem martorii unui drum ascendent. Calităţile literare ale textului merită a fi relevate. Ionel Jianu este un bun mînuitor al cuvîntului. Sobrietatea caracterizărilor se uneşte la el cu o manieră avîntată de prezentare, fără să o lipsească însă de ponderea cuvenită. Am mai vrea să notăm sensibilitatea cu care Ionel Jianu reconstituie atmosfera tablourilor lui Iser, sugerînd cu fineţe valorile expresive ale lucrărilor maestrului. Exemplele se pot înmulţi. Cititorul simte o satisfacţie adevărată, pe care ar fi vrut-o împlinită şi în ultimele pagini, unde elementul informativ în sensul strict al cuvîntului şi biografic predomină, iar criteriile de apreciere tematiciste se substituie celor artistice.

Prezentarea grafică este lăudabilă: hîrtie de bună calitate, reproduceri în condiţiuni tehnice mult mai îngrijite, literă aleasă, textul bine şi artistic spaţiat, corect tipărit.*

Valeriu Rîpeanu

*) E.S.P.L.A. 1957, Ionel Iianu.

[1]) Reţinem faptul că ESPLA a publicat cu un an în urmă «Grafica politică a lui Iser» de Paul Constantin, prezentare documentată, aducînd multe elemente preţioase.

* La pag. 14, o greşală de tipar: nu N. Locusteanu, ci P. Locusteanu.

ECOURI DIN STRĂINĂTATE

Condusă de ideia cristalizării in forme plastice a dinamicii corpului uman, sculptoriţa sovietică Elena Ianson-Manizer şi-a dedicat de un sfert de veac arta, portretizării celor mai dăruiţi dansatori sovietici, în atitudini ce relevă specificul creaţiei lor.

Lucrările sale au titluri simple de repertoriu coregrafic: O. Kaminscaia în «Fîntina din Bacciserai», M. Pliseţcaia în «Raymonda», G. Ulanova în «Macul Roşu».

Statuetele Elenei Ianson-Manizer sînt însă departe de şablonul figurinelor de porţelan din vitrinele magazinelor de specialitate. Ele au depăşit stadiul de bibelou, au încetat a mai fi ornamente pentru a căpăta — în afara caracterului documentar — valoarea unor autentice opere de artă. Ele reuşesc să surprindă în încremenirea unei clipe, elementul distinctiv, dinamic care transpune mişcarea din domeniul cinematicei în cel al Terpsichorei: expresia, atitudinea, încercarea de a exterioriza prin stilizarea unui gest mecanic, o stare sufletească.

Galeria de marmure, bronzuri şi porţelanuri, întruchipînd esenţe coregrafice specifice diferiţilor reprezentanţi ai artei dansului, alcătueşte o originală cronică a baletului sovietic din ultimele două decenii, jalonată în portrete sculpturale.

● Cea de a 6-a expoziţie a ilustratorilor de carte sovietici care a avut loc la Moscova a scos la iveală cîteva procedee interesante desfăşurate în domeniul graficei de carte: încadrarea ilustraţiei în planul general al cărţii, abundenţa lucrărilor reprezentînd gravuri în lemn (ilustraţiile lui V. Favorski, A. Bonciarov, E. Burgunker), participarea masivă a artiştilor tineri talentaţi (P. Zbarski, P. Bunin, etc.).

● În cursul lunii iunie Galeriile Tretiakov organizează o expoziţie monografică a lucrărilor marelui pictor rus I. P. Repin. În cadrul acestei expoziţii vor fi prezentate opere provenite din cele mai mari muzee şi colecţii particulare din U.R.S.S. ca şi din cîteva colecţii din străinătate.

● Pictorul sovietic Vladimir Safronov şi-a consacrat creaţia temelor sportive, el fiind un sportiv eminent, campion al jocurilor olimpice de la Melbourne. Ultimele sale lucrări reprezintă documente plastice de la această întîlnire sportivă internaţională.

● National Gallery din Londra a admis din nou prezenta, de două ori pe săptămînă, a copiştilor. Un corespondent al ziarului Times relevă faptul că «*deşi epoca este a reproducerilor mecanice în culori . . ., sînt oameni care preferă calitatea vie a lucrului făcut de mînă*».

● *Asociaţia internaţională a criticilor de artă* a publicat raportul celei de a opta adunări generale ce s-a ţinut în 1956, la Dubrovnik. Adunarea a admis opt noi secţii naţionale şi o sută de noi membri.

M. Ct. Wildenstein, unic membru de onoare, a ajutat din plin Asociaţia, întocmai ca şi UNESCO-ul, acesta însă într-o mai mică măsură.

Diferitele secţii au lucrat în cursul anului acesta la misiunile ce le fuseseră încredinţate: secţia belgiană asupra *Expresionismului în Belgia* (arhivele vor fi adunate la Biblioteca Muzeelor Regale); secţia americană asupra *mişcării Dada în Statele Unite*; secţia poloneză întocmeşte o serie de studii asupra artiştilor contemporani polonezi şi pregăteşte volume asupra grupului *De Stijl*. Asociaţia a înmînat UNESCO-ului lista artiştilor în viaţă a căror operă merită să fie difuzată pe scară mondială. De asemenea, pregăteşte o anchetă asupra lucrărilor ce urmează a fi traduse.

În cursul anului acesta, secţia daneză va organiza o *expoziţie a vieţii* la Copenhaga, de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea, iar secţia olandeză a protestat împotriva difuzării proastelor reproduceri, aşa numitele *Copie Fiehl*, venite din Anglia.

Viitorul congres va avea loc la Neapole şi în Sicilia, în 1957. Se va studia terminologia criticii de artă, artistul şi ideile epocii sale, valoarea cotidiană şi valoarea formelor, ca şi arhitectura.

(*Gazette des Beaux Arts*, mai — iunie 1957).

● Muzeul din Portland consacră o expoziţie *calului*; muzeul şi-a dat seama că avea în depozit mai bine de o mie de lucrări care îngăduie realizarea acestei expoziţii.

● Ziarul Vytvarná Umeni Nr. 8 din 27 aprilie a. c., dedică rînduri elogioase expoziţiei de desene satirice ale caricaturiştilor romîni. Expoziţia, deschisă în sala primăriei Scaromestske, cuprinde caricaturi cu subiect politic, social şi din viaţa de toate zilele a oamenilor muncii. Comentatorul ceh relevă sugestivitatea desenelor, incisivitatea lor critică, forţa lor de generalizare. Sînt remarcaţi pentru aportul lor valoros caricaturiştii: Ross, Gion D. Mihail, I. Doru, Cik Damadian, Eugen Taru, Nell Cobar, precum şi cei din generaţia *mai tînără*, Val. Munteanu, A. Lucaci, H. Leru, A. Rik.

ALFRED KUBIN A IMPLINIT 80 DE ANI

La 10 aprilie, in locuinţa sa de la Zwickled, unde s-a retras pentru a crea departe de tumultul oraşului o operă remarcabilă prin bogăţia şi mesajul ei social, Alfred Kubin, celebrul grafician expresionist german a primit omagiile bibliofililor şi admiratorilor credincioşi, veniţi să-l felicite cu ocazia aniversării sale de 80 de ani. Arta, eminamente lucidă a lui Kubin, pusă în slujba unor idei umanitare, slujind progresul social, face astăzi parte din patrimoniul artei germane a ilustraţiei.

ALFRED KUBIN, Războiul — desen în peniţă

«*Partea cea mai uimitoare a operei sale* — scrie Eberhard Hölscher în revista Gebrauchsgraphik Nr. 4/957, revistă lunară de artă grafică publicitară din R.F.Germană — *este acel devotament neobosit, acea claritate şi infailibilă siguranţă cu care, încă de la început, fără să se lase abătut de vicisitudinile epocii, artistul şi-a urmărit calea pe care şi-o trasase, creînd capodopere pentru care îi datorăm întreaga noastră recunoştinţă*».

● Sub titlul «Omagiu lui Brancusi», Luce Hoctin semnează un articol publicat de revista «Arts et Spectacles» din apr. 1957, închinat marelui dispărut, în care pune în valoare contribuţia atît de importantă pe care maestrul a adus-o în deschiderea de noi drumuri artei moderne.

Cei mai mari sculptori francezi au consacrat cîteva rînduri de omagiu sculptorului romîn Constantin Brâncuşi, în cadrul unui articol publicat de «Lettres Françaises» (apr. 1957).

Auricoste spune: «Brancusi este . . . imaginea însăşi a sculpturii» . . .

Etienne Hajdu: «Brancusi a salvat sculptura» . . .

Morice Lopsi: «Brancusi va rămîne. El se află la temelia sculpturii însăşi, în toată puritatea ei, el trăieşte şi reflectează acea lumină care este esenţială atît operei de artă cît şi creatorului ei».

La Paris, în str. Verneuil nr. 15, s-a deschis, în luna mai, o expoziţie intitulată «Omagiu lui Brâncuşi». Suzane de Conninck a donat acestei expoziţii premiul «Emile de Conninck» atribuit anul acesta sculptorului Dodeigne, continuator al marelui sculptor romîn. Autorul articolului din «Lettres Françaises» scoate în relief rolul influenţei exercitate de către Brâncuşi asupra sculpturii moderne.

EXPOZIŢII DE ARTĂ PLASTICĂ ROMÎNEASCĂ ÎN STRĂINĂTATE

Se ştie că faima creaţiei noastre plastice a depăşit de mult hotarele ţării. O mărturie o constituie nenumăratele expoziţii organizate în străinătate, la care participarea artiştilor noştri plastici a reprezentat un semnificativ succes al artei romîneşti contemporane.

Cităm mai jos cîteva din expoziţiile la care a participat şi ţara noastră:

U.R.S.S. La Muzeul Unional Puşkin, din Leningrad, s-a organizat o expoziţie intitulată «Puşkin în cultura mondială» la care au trimes lucrări sculptorii Irimescu, Demu, pictorii Ivancenco, Al. Moscu, Sorin Ionescu, pictorul în mozaic Wass Iosef precum şi graficienii Jules Perahim, cu ilustraţii la «Evghenii Oneghin» şi Anastase Demian, cu zece ilustraţii la basmele lui Puşkin.

R. P. CHINEZĂ. Expoziţia de artă grafică romînească îşi continuă seria succeselor în cele mai mari oraşe ale ţării, printre care Hanciu şi Peking. Lucrări de Jules Perahim, Gy Szabo Bela, Corina Beiu Angheluţă, Ceglokoff, St. Constantinescu, Dobrian Erdösz, Ivancenco, Gh. Naum, M. Olarian, s-au bucurat de o apreciere entuziastă a publicului chinez.

INDIA. O expoziţie de artă plastică (secţia pictură) la care au trimes lucrări: C. Baba, Ciucurencu, D. Ghiaţă, Lucian Grigorescu, Iser, Eug. Popa, C. Ressu, Schweitzer-Cumpăna, Al. Steriadi, Dărăscu.

JAPONIA. Artă grafică. Au participat: Jules Perahim, Gy Szabo Béla C. B. Angheluţă. Societatea Japoneză de Arte plastice, prin intermediul scriitorului Eug. Jebeleanu, a cerut pictorilor Gh. Adoc, Andras Zoltan, V. Kazar, J. Perahim, Feszt Ladislau, Matei Natalia şi alţii să trimeată lucrări în vederea organizării unei expoziţii.

ARGENTINA. Expoziţie de artă grafică. Au participat: Corina Beiu Angheluţă, Jules Perahim, Matei Natalia, Ivancencu, Dobrian, Iuca, Marcel Olinescu, M. Olarian.

BELGIA. Lucrările grafice ale pictorului Gy Szabo Bela au primit Medalia de Aur la expoziţia internaţională de artă grafică organizată la Bruxelles.

STATELE UNITE. În primăvara acestui an s-a deschis la Cincinnati (Ohio) o expoziţie de litografii, la care au trimes lucrări: Jules Perahim, M. Olarian, Ivancenco, Fred Mikoş.

Macheta artistică: ANDREI CRISTEA

Redacţia revistei: BUCUREŞTI, str. Constantin Mille Nr. 5-7-9, tel. 3.75.61

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Şerban-Vodă, nr. 133 — 135, Bucureşti.
Policromii: Imprimeria de Timbre, str. Fabrica de Chibrituri nr. 28, Bucureşti.
Fotografii « Decorativa »

Lei 12